3. 15. 2. 7.

IL BELLO NEL VERO.

LIBRI QUATTRO.

IL BELLO NEL VERO.

LIBRI QUATTRO

DI

AUGUSTO CONTI

Professore di Filosofia
nel R. Istituto di Studj Superiori a Firenze.

VOLUME II.

FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

1872.

CAPITOLO XXVI.

Armonie ideali nell'opere belle.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. L'artista deve tendere al più alto segno ideale. — 3. Ordine dell'idea chiaro che include giudizj e ragionamenti. — 4. Dialettica dell'arte, o dialettica rappresentativa. — 5. L'idea è universale, — 6. talchè i particolari dell'arte non debbono mai ecclissare o escludere l'universalità del concetto; — 7. perchè, altrimenti, arte bella non c'è. — 8. L'ordine ideale porge alle immagini formosità — 9. eletta, che manifestasi o per cose straordinarie, — 10. o per l'eccellenza de'modi, o per tutto ciò ad un tempo, ma fuggendo le ampollosità. — 11. L'ordine ideale si determina ne'segni, — 12. onde s'origina l'armonia de' contrapposti. — 13. Armonia dell'ordine ideale con la natura, e — 14. legge di corrispondenza e di contrapposto anche in ciò. — 15. Armonia col divino per natura. — 16. Conclusione.

1. L'obbietto dell'arte bella, ossia un ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso, primieramente dev'esser' ideato, perchè senza ideare l'oggetto entro la mente, non può la fantasia immaginarlo, nè il segno sensibile (cioè parola, disegno e suono musicale) significarlo di fuori. Questa idea è il bello ideale, ossia una perfezione ammirabile, concepita per osservazione di natura ed elevata per virtù

d'intelletto all'eccellenza, e che indi produce i fantasmi ed i segni, com'una creatura generata dal corpo, ma per intelletto d'amore. Gli antichi narravano che la statua gigantesca di Mennone in Egitto, commossa dai raggi del sole, mandasse suoni armoniosi; a quel modo che il cuore dell'uomo per la vista del sole s'allegra, e gli uccelli cantano, e i fiori s'aprono fragranti a ricevere gli splendori mattutini: e a questa efficacia del sole può rassomigliarsi l'idea, che guida e muove l'artista. Vedansi pertanto le attinenze o leggi d'armonia ne'concetti e poi tra la forma ideale, l'immagini, i segni e gli obbietti; dopo aver chiarito che misura dell'opera è l'idea del soggetto proprio, e che legge principalissima è un ordine di corrispondenza e di contrapposto.

2. Sebbene l'artista debba essere modesto d'animo, perchè ogni uomo e quindi ogni lavoro umano han difetti, tuttavia nell'intenzione dell'opera sua vuol'essere ardito, e quasi direi altero, perchè bisogna ingegnarsi a ideare il soggetto con quanta più perfezione si può ed a fare l'opera quanto si possa più perfettamente. Sogliono citare un luogo di Cicerone (*Orator ad Brutum,* 1, 2, 3,) dove si dice che Fidia, per fare la statua di Giove o di Minerva, guardò a un'idea di bellezza entro di sè, idea ch'è il perfetto e l'eccellente (*perfectum et excellens*), a cui vengono paragonate, imitando, le cose stesse visibili; ma i più non sogliono avvertire a che proposito Cicerone dica ciò. Supporremmo che, parlando di Fidia, egli ragioni d'un'arte non sua; ma no, egli ne discorre a esempio dell'arte

propria o dell'oratoria. Dice pertanto: qualunque cosa, della cui natura o arte si disputi, deve risguardarsi nella sua forma o specie suprema; e se, cercando di arrivare a' primi luoghi, ciò non possiamo per difetto di natura o d'istituzione, rimangasi ne'secondi e ne'terzi, come vi fu luogo non solamente ad Omero, ad Archiloco, a Sofocle, a Pindaro, sì a'minori; nè l'ampiezza di Platone sgomentò Aristotele a filosofare, nè la mirabile scienza e copia d' Aristotele ristrinse gli altrui studj; nè la bellezza del Gialiso a Rodi e di Venere Coa, o le statue di Fidia impedirono a' minori la lode; nè Demostene tolse pregio ad altri oratori. Sicchè dice il grand' uomo: tale oratore io figurerò, quale non fu forse mai, perchè nulla in alcun genere può essere sì bello, che più bello non sia ciò che abbracciamo col pensiero e con la mente. Sostanza di queste parole si è, che niuno divenir può eccellente in arte alcuna, se non levisi all'idea di perfezione in quell'arte stessa, e ne' soggetti ch'esso elegge, e ne' modi del trattarli, e fortemente non si proponga d'accostarvisi quanto più saprà; e allora soltanto, anche rimanendo ne' secondi e terzi gradi, avrà lode, perchè a' secondi ed a' terzi non giungerebbe mai, se per poca elevatezza di pensiero e d'amore non avesse guardato più alto, cioè a' supremi.

3. Ma questa idea d'un argomento qualunque non è mai un concetto semplice, bensì composto di molti concetti che, uniti da un'intima relazione, formano un'idea: talchè bisogna distinguerla bene, disporla in mente con chiarezza, svolgerla quant' occorra, es-

sendo ella così un ordine di giudizj e di ragionamenti; onde proviene che l'opera si faccia con *giudizio*, cioè con savio discernimento. Non dico già che l'artista, o poeta, o disegnatore, o musico, faccia ragionamenti scientifici; no, bensì affermo ch'egli giudica qual cosa e quanto conviene al soggetto suo ed all'opera, e affermo che ogni deformità è un giudizio falso, uno sragionare, un assurdo. I Latini chiamarono propriamente *absurdus* ciò che stona od offende gli orecchi (*alienum ab auribus*), e pe' Greci fu *atopos*, (*nulli loco conveniens*), ossia il fuor di luogo; e poi la stonatura, l'assurdo de'suoni e la sconvenienza di luogo vennero trasportati a significato metafisico, a quello cioè che ripugni alla ragione, come stonamento e cosa fuor di luogo chiamiamo noi sempre l'assurdità. Vedesi dunque, che in disegno e in musica ciò che suo luogo non tenga o sua convenienza di leggi acustiche, può chiamarsi assurdo e dislocato anche mentalmente; anzi, dissonante, mal posto è fisicamente, perchè prima s'errò nel giudizio. Quanto all'arte del dire poi, ed in prosa ed in versi, ciò non chiede commenti. Una proporzione falsa nel disegno dunque, cattiva lega di suoni nella musica e, generalmente, mala corrispondenza di segni a significato, son sempre falsi giudizj, o un affermare che sia ragionevole l'assurdo, conveniente lo sconveniente, perfetto l'imperfetto. Gli episodj d'un poema diciamo falsi, se non pertinenti alla materia, come non di rado nell'Epopee orientali; falso un motivo di musica, se di pensiero ripugnante al resto, come in opera di tristi casi un'arietta saltellante; falso un peristilio alla

pagana di tempio cristiano, come il Palladio usò talora; falso e ripugnante dipingere cavallo non vivace, su cui sieda un guerriero.

4. L'ordine de' giudizj e de' ragionamenti adunque, contenuto in ogni opera d'arte, sicch'ella dicesi fatta con giudizio e giudizioso l'artista (come usano dire il Borghini nel *Riposo* ed il Vasari nelle *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*), è una dialettica rappresentativa, cioè a fine di rappresentare un' idea con immagine bella; e quindi procede con armonia di *simili* e di *contrarj*, o di *corrispondenza* e di *contrapposto*, a quel modo che un discorso scientifico; bensì non a fine di ragionamento, ma per produrre ordine bello di riscontri e di contrasti nella rappresentazione poetica e musicale, nella pittorica e scultoria, o nell'architettura. Indi arguiamo che come nel ragionamento vero, così l'assurdità o l'errore non può aver luogo nell'opera bella; e che soltanto, come dal ragionamento l'errore vien' esaminato per confutarlo, così dall' opera d'arte l'errore può rappresentarsi per mostrarlo sottoposto alla verità. E non già perchè una dottrina erronea, com'errore logico, nelle rappresentazioni dell' arte debba facilmente trovar posto (dacchè l' arte bella non risguardi le speculazioni); ma succede che ve lo trovi com'errore morale, o relativo a cose morali, per esempio l'erronea opinione degli Epicurei condannati all'inferno dall' Alighieri, o la ferina empietà di Polifemo cantata mirabilmente da Omero. Inoltre, talvolta un errore, non in quanto errore, ma in quanto ne traluce una verità e prende immagini formose,

come la Mitologia de' Greci, ha solamente perciò raggio di bellezza.

5. La bellezza ideale pertanto, che illumina l'artista, è la più alta idea del proprio soggetto, distinta e unita ne' suoi rispetti varj, che ne costituiscon l'ordine; il qual' ordine intellettivo conduce la fantasia e la mano a fare d'immagini e di segni una scelta con *giudizio*, per *osservazione* de' particolari che la natura ci mostra, e per *imitazione* delle sue leggi, onde ci eleviamo all'*invenzione*. Ma la scelta de' particolari (noi lo sappiamo) non potrebbe farsi, se viceversa la idea non fosse universale; perchè questa universalità può variamente determinarsi, nè quindi costringe a copiare il vero in ogni particolare suo, ma rende possibile la verosimiglianza; e quindi le novità inventate somigliano la realtà e ad un tempo ne dissomigliano, come ne' drammi o ne' racconti le finte avventure. Poeta, musico, architetto, pittore, scultore avendo in idea, non il tale uomo, sì la natura umana, non que' tali pensieri d'un uomo, ma un pensiero universale di religione, di patria, di famiglia, d'amore, d'amicizia, può con la scelta de' particolari e con la fantasia variare indefinitamente. Quello che Aristotele disse per la poesia, può adunque dirsi d'ogni arte bella, cioè che mentre i particolari formano oggetto di storia, oggetto dell' arte bella è anzi l' universale.

6. Segue da ciò una legge d' altissima importanza, ed è questa: che nelle immagini e ne' segni ogni arte del Bello, musica, disegno, poesia, dovrà manifestare

sempre l' universalità d' un' idea. Ne' poemi epici dell' India è il divino Visnu liberatore, nell' *Iliade* i danni a' Greci dalla discordia e a' Troiani dall' ospitalità e dal connubio violati, e via discorrendo; in un tempio è la religione, in un melodramma è il soggetto del dramma, nel san Giorgio di Donatello è l' ardimento pio e simili. Sicchè il ritratto, quantunque insigne per la maestrìa dell' opera, suol reputarsi a ragione il minimo grado dell' arte; ma dobbiamo avvertire bensì, che i gran maestri, come Raffaello e Leonardo da Vinci, imprimono nel ritratto non già fuggevoli ed accidentali espressioni, ma un' aria di volto significativa delle disposizioni più abituali e segnalate, come la Gioconda e Leon X; e allora ciò si riduce ad un' idea generale, potendosi dire appunto: ecco la *Gioconda*, o ecco un *Papa magnifico*. Questa cagione fa sì che ritratti fotografici raramente riescono a significare un uomo nell' espressione sua più naturale o costante; ma dipendono da molti accidenti d' animo e però di fisonomia e di movenza.

7. Che cosa dunque contano certe particolarità nell' arte, le quali non ritraggono qualche universalità di concetto? Non fann' arte bella, non contano nulla. Ho sentito laboriosissimi sonatori di pianoforte parlarci di balli con lo strumento e d' inviti al ballo e di risposte all' invito, così come s' usa in que' cerimoniali, e imitare suono di passi, e di venti, o di carrozze: or che ce n' importa? e che cosa ne resta in mente? Nella Galleria di Napoli ammiriamo statue antiche d' un giovinetto che si riposa dal corso, e d' uno che si leva

dal piede una spina; bellissime, perchè negli atti loro s'esprime una legge di natura e un sentimento generale; ma dipinger donne che stendono bucati, o chi mangia e beve, o anche prega in chiesa, per solo mostrarci giochi d'ombra e di luce, o imitazione di panni e di cose fortuite, tutto ciò che preme a noi? Mettere negli edifizj una gran diligenza per le modanature o per gli altri ornamenti, ma senza che possiam dire, vi sta una famiglia, vi sta un culto, vi sta un pubblico teatro, di que' particolari minuziosi che se ne fa? Descrivere per filo e per segno paesi, uomini, mobilia di case, vesti, o fatti; narrare tutto ciò che può accadere a noi, e che accidentalmente può venire in pensiero, tutt'i ghiribizzi del sentimento e dell'immaginazione; ritrarre in commedie ogni casuale curiosità, piuttostochè una qualità di popoli o d'uomini, nell'anima nostra or quale idea può svegliare mai? e come potremmo a noi stessi renderne conto? La bellezza invece splende nel contrapposto dell'universale concepito e del particolare immaginato ed espresso; tantochè quel *tale* lavoro ci esprima un che *generale.*

8. L'idea più alta del soggetto, l'ordine suo intrinseco e l'universalità sua non ecclissata dall'immagini e da'segni, questo si è l'ordine ideato in sè medesimo, cioè la bellezza ideale. Ma rispetto all'immaginativa, e rispetto a'segni, quale sarà? Nell'ordine immaginato la forma ideale ci conduce a formosità eletta. Che mai significa questo? Formosità è bellezza, pur bellezza che prende forma sensibile in fantasia, per venire poi espressa con sensibile segno

esteriore. Qui sta, ricordiamolo, il divario fra la bellezza speculativa del vero, e la bellezza dell' arte bella; perchè ad ammirare la verità ci muove il sentimento e l' amore della conoscenza, e ad ammirare la forma sensibile del bello ci muove il sentimento e l' affetto del bello com' *obbietto immediato* e *principale*. Per viva efficacia del sentimento di bellezza l' ordine ideale dà impulso a generare in fantasia e quindi a partorire fuora un che sensibile, quasi uomo generato da congiunzione di corpi per conoscenza d' intelletto e per moto d' amore. Così raziocinativamente mostrò a' Greci necessità d' unione Aristotele ne' *Libri politici*, Omero ciò mostrava fantasiosamente nell' *Iliade;* se dell' unità di Dio ragionò san Tommaso, l' Alighieri lo simboleggiava in un punto di luce; o se Platone dimostrò ne' suoi dialoghi l' immortalità, Virgilio la figurava nel Tartaro e negli Elisi; e se il Cartesio scrisse un trattato sulle passioni, le tragediò il Corneille od il Racine; se l' anatomista descrive il corpo umano, il pittore o lo scultore gli dà effigie; o se il meccanico prova i teoremi, l' architetto costruisce un edifizio, e lo fa per muovere a meraviglia. Così dunque l' idea, per via di sentimento della bellezza, muove a formosità d' immagini.

9. Or questa formosità viene regolata da giudizio dell' intelletto, che, mirando nell' idea del soggetto suo, elegge l' immagini più convenienti ad esso, e insieme più eccellenti o peregrine; poichè l' eccellenza è all' arte, dissi, supremo segno ideale. La sceltezza dunque, o peregrinità d' immagini consiste o nello

straordinario delle possibilità inventate, o nello straordinario de' modi a rappresentare le cose, o in tutto ciò ad un tempo. Desdemona dello Shakspeare, la quale ama Otello, pur mentr' esso la uccide; la Tecla dello Schiller, fra tante opinioni opposte, o fra tante mutazioni di fortuna, sempre amorosa del pari verso il Piccolomini suo, nè per l' amore dimentica dell' onore e consunta per la morte di lui; l' Erminia del Tasso sì timida per natura e pur sì ardita per affetto, o Clorinda che viene uccisa dall' amatore inconsapevole; Priamo che all' uccisore del figliuolo ne richiede il cadavere supplicando; questi sono esempj di straordinarie invenzioni, che per le circostanze loro percotono di maraviglia il pensiero e la fantasia. Tali ardimenti vediamo nell' architettura, come la Cupola del Brunelleschi o le guglie delle Cattedrali tedesche; in pittura od in iscoltura, come il *Cristo giudice* della Sistina, o il gruppo di *Laocoonte;* in musica *La Creazione* dell' Haydn, e la sinfonia del *Guglielmo Tell* del Rossini.

10. Altre volte il peregrino, e quindi la meraviglia, procede da' modi straordinarj dell' immaginare cosa perfetta o unione non ordinaria di più cose. Quand' Argo, il vecchio cane d' Ulisse, squassa la coda, festeggiando il padrone tornato, e muore (*Odissea,* XVII); o, Elena comparendo a' Seniori di Troia presso la porta Scea, essi non reputano indegno per tanta bellezza sopportare Greci e Troiani tanta sciagura (*Iliade,* III); le semplici Madonne di Luca della Robbia, le dolci armonie del Cimarosa o del Bellini, il Brunelleschi che contrappose non soltanto i colonnati

sulle pareti di Santo Spirito, sì le nicchie arcate, a' colonnati ed agli archi delle navi, e continuò le navi nella crociera, talchè la Basilica s' ingrandisce del doppio alla vista; in questi casi la peregrinità nasce manifestamente dall' unire concetti, affetti, linee graziose o venuste, o da una eletta perfezione, piuttostochè da molto insolite cose o inaspettate. L' una e l'altra peregrinità congiunse Virgilio nella morte di Priamo; un figliuolo che gli cade a' piedi scannato, l' ara degli Dei domestica, un lauro sacro, intorno a cui s' adunano quasi colombe le nuore del vecchio re, e questi che cade trafitto dinanzi alla moglie annosa e veneranda, mentre crollano i tetti e le colonne della reggia, e Ilio va in fiamme. Tali bellezze peregrine poi, oltre ciò che hanno in sè medesime di riscontri e d' armoniose contrarietà, recano stupore per un tacito paragone che facciamo di loro verosimiglianza con quanto è o accade, con quanto può essere o accadere nel mondo, e di loro straordinarietà, che al vero le fa *simili* ed *opposte*. Dico simili poi, perchè quando si va negli eccessi, la verosimiglianza termina e in luogo de' contrapposti abbiamo i contradittorj: com' avvenne a Lucano, allorch' egli diceva: *la parte vincitrice piacque agli Dei, a Catone la vinta;* dove ognuno sente l' ampolloso ed il falso, che sta in lodare più degli Dei Catone, a fine d' esaltarlo, mentrechè oltre il divino niun grado d' eccellenza può concepirsi ed immaginarsi.

11. Quando la bellezza ideale, ossia l' ordine di perfezione ideato, ha prodotto nell' immaginativa de-

gli artisti la formosità eletta, non rimane che l'ultimo atto, dove sta il compimento di questa interna generazione; ultimo atto, ch' è quasi nascimento della creatura, cioè l'opera esteriore. Questa veramente porge all'idea ed all'immagine interna un' esterna realtà o individuazione. Ora dunque, il giudizio dell'arte consiste proprio nell'individuare l'idea, nel determinarla, nel porgere all'idea una sensibile forma. Se come idea è universale, o com' idea d'immagini acquista *formosità*, com' idea di segni poi acquista *individuazione*. Che deve far mai la parola del bello scrittore, se non dare lineamenti al concetto ed alla fantasia, quasi un disegno e quasi una scultura? E così la musica; tantochè in un periodo musicale sentiamo, dicevami una sonatrice, i segni ortografici della parola, virgole, punto e virgola, i due punti, e il punto fermo, e anche l'interrogativo e l'ammirativo, e i puntolini di sospensione, a somiglianza d'un parlare, benchè non sia nè possa mai esser la musica un parlare specificato. E ancora i dipinti e le sculture o gli edifizj debbono esser tale disegno che parli, cioè renda concreto un concetto universale. Arguiamo perciò, quanto si erri da coloro, i quali anzi amano ne' segni l'indeterminato, ch' è un andar contro alla natura de' segni stessi. Segno vuol dire cosa sensibile, quindi particolare, precisa, individua, e il cui ufficio è, dunque, di circoscrivere il pensiero, e di renderlo quasi presente all'orecchio ed all'occhio. Musica indefinita, disegno indefinito, poesia indefinita, non vi lasciano niente nell'intelletto, dacchè l'idea rimane incerta, come un uomo lontano e fra la nebbia.

12. Nasce appunto il mirabile dell'espressione, per tale rispetto, dalla corrispondenza che passa fra il segno ed il significato, e insieme dal contrasto; nè solo (come ho detto innanzi) tra l'universale dell'idea e il particolare dell'immagini e de'segni, ma più precisamente tra l'*ideale universalità* e l'*individuazione corporea;* perchè, a quel modo che noi ammiriamo negli occhi d'un uomo il pensiero di lui, pensiero che dagli occhi è tanto diverso e pur questi l'esprimono; così ammiriamo, leggendo un poeta, l'efficacia de' suoni articolati ad incarnare l'idea; nella tela poi o nel marmo, negli edifizj o ne'suoni musicali, restiamo ammirati singolarmente dell'*espressione*, ossia del segno visibile e del suono, potenti a chiudere in sì poca e in sì diversa cosa un concetto ed un sentimento. Però nell'arte bisogna non lasciarsi mai tirar fuori dal fine suo, ch'è la sensata espressione d'una bellezza ideata; come talora possiamo essere tentati, o volendo idealeggiare troppo i segni sensibili, o pe'segni dimenticando l'idea. Vogliono idealeggiare troppo il sensibile coloro, che trascurano la concretezza individuata dell'espressione; ma può altresì uno scultore od un pittore, mentre osserva un modello vivo, invaghirsi di ritrarre certi particolari, al soggetto suo non confacenti; può altresì lo scrittore abbandonarsi all'orecchio e all'amore della parola per la parola, e non prendere que'suoni e quelle parole soltanto, di cui bisogna il suo concetto; può a lenocinio di suoni e ad erudita loro combinazione lasciarsi lusingare il musico, piuttostochè vagheggiare solo il pensiero e la nota che lo dice.

13. Per sì stupende leggi di armonia dunque vien generata l'opera degli artisti; armonia dell'ordine ideato in sè stessa, e armonia con l'immagini e co' segni. Ma finalmente, tali armonie non sarebber possibili senz' attinenza dell'idee con gli oggetti reali della natura e col Divino. La verosimiglianza ideale infatti è una somiglianza col reale; con la natura finita cioè, o con la sublimità infinita. Chi dimentichi d'osservare la natura e d'imitarla con invenzione, offende l'arte sua nella più intima essenza, giacchè natura ed arte stringe legame necessario, quasi di madre a figliuola. E come avremmo noi concetti o idee, se la natura non destasse l'intelletto co' sensi esterni e col sentimento interno ad apprendere le cose? Allora noi, concepita l'idea di noi stessi e del mondo esteriore, dell'idea ci valghiamo ad operare nell'arti. A esempio delle cose noi concepiamo l'idee nella conoscenza, le quali ci servono poi d'esemplari nell'operazione. Quest'armonia universale di corrispondenza e di contrasto principia dalle cose reali e termina nell'idee, per tornare poi dall'idee alla realtà; sicchè artista che non raccolga idee da osservazione di natura per indi valersene ad imitazione inventiva, potremmo rassomigliare a colui che sperava d'avvezzarsi a campare senz'alimenti. Sol quando un componimento musicale, un poema, un racconto, un dramma, un canto lirico, un disegno d'arte figurativa, o un disegno d'architettura, ritraggono leggi naturali, sorge la maraviglia nell'animo, che vede quel rassomigliarsi d'un che ideale con la realtà quanto alle leggi, e insieme quel tanto differirne quanto a' modi.

14. Sì veramente in tutti, anche ne' più imperiti, la meraviglia scaturisce da un confronto, più o men ragionato, talora istantaneo, fra l'opera d'arte bella ed il reale; confronto, che l'artista dovè fare innanzi nell'intelletto suo, per quindi operare. Quando si reciti tragedia o commedia nuova, se diamo ascolto a come ne giudichi la gente mentr'esce di teatro, sentiamo dire: tale scena è verosimile o no, verosimile o no tal personaggio, verosimile o no il dramma tutto, e principalmente si nota se l'argomento del dramma sia vero o falso, e se all'argomento rispondano i personaggj e la favola. Dimandate al contadino di Toscana, o al gondoliere di Venezia, perch'essi tanto amino l'ottave d'Erminia e di Clorinda, o il duello fra Tancredi e Argante; e vi risponderanno con parole più o meno rozze, che il poeta descrive al vivo, e che si fa intendere, cioè parla di cose che il cuore ritrova in sè stesso, e il poeta ce le fa ritrovare. Perchè un palazzo nuovo di ufficj pubblici vien biasimato? Perchè non rende la maestà del suo concetto, nè corrisponde all'uso. Perchè ne'corpi dipinti o scolpiti son brutte le sproporzioni e le movenze artefatte? O perchè non piace un melodramma, muto al sentimento? Vi ha sempre, ripeto, un paragone di due cose simili e contrarie; da un lato guardiamo all'opera degli artisti, e dall'altro alla natura interna ed esterna dell'uomo, ed alla natura esterna dell'altre cose: sicchè bella diciamo l'opera se, con l'invenzione del nuovo, rassomigli ad un tempo la realtà de'pensieri o degli affetti nostri, e la realtà di forme visibili e le leggi dell'armonia.

15. Per l'eccellenza ideale poi che tende all'infinito, l'arti del Bello accennano sempre al divino, pur quando non lo rappresentano espressamente. L'arte germina da interiore vita spontanea, e i dubbj circa il soprannaturale vengono solo da faticosa riflessione. Tanto è unito quello a noi, e contrapposto insieme per infinito eccesso, che, com'unito, spontaneamente si crede da tutti e, come contrapposto, per atti di riflessione sul pensiero posson tutti dubitarne. Un che di simile accade in ogni cosa che molto sia grande, o molta diversa dal consueto; come i satelliti di Giove credè tosto il popolo a Galileo, ma i dotti non volevan credere nemmeno al cannocchiale. Se ad uomini senza vista, e che di visibili spazj non avessero mai sentito parlare, taluno dicesse a un tratto: sul vostro capo si stendono cieli senza confini, seminati di stelle senza numero, e ogni stella trascende in grandezza la terra; il primo atto dell'anima loro sarebbe di maraviglia, e però di fede; poi, a ripensarci, costoro forse ne sorriderebbero. A'racconti de'viaggiatori, che dicono maravigliose verità, si crede in principio; poi si dubita come d'Erodoto si dubitò e di Marco Polo e della Germania di Tacito, giustificati ora o da viaggj nuovi o da miglior critica e da più documenti. Come ad ogni meraviglia, così al divino l'animo crede naturalmente, perchè l'animo è fatto alla grandezza; quantunque taluno ne dubiti ripensatamente o artificialmente. Or l'arte del Bello va dietro natura, e però sorge con l'intelletto e con l'estro al soprannaturale. Talchè l'analogia, per la quale ci rappresentiamo come alcun che di simile all'umano il divino e, insieme, la intellezione

del contrapposto infinito tra Dio e la natura che n'è signoreggiata, producono l'armonie più sublimi dell'arte bella. S'accorda e si contrappone la verità illuminatrice a intelletti che ne ricevono lume; onde Apollo Pizio e la Musa invocarono gli antichi poeti, che altresì cantarono Sibille o indovini; e la parola de'nostri profeti si paragonò a penna di scrivano che velocemente scrive a dettatura; e il Panteon di Roma col circolo aperto sulla vôlta, onde piovono splendore i cieli, simboleggiò l'illuminazione divina dall'alto; e questa figurarono pittori e scultori dell'antichità e dell'èra cristiana. Avvi un accordo ed un contrapposto dell'eterna legge con l'umana volontà che n'è signoreggiata; onde i Fati dell'epopee o de'drammi grecolatini, e il verso di Dante: *Vuolsi così colà dove si puote Ciò che si vuole, e più non dimandare* (*Inf.*, III, 95). Accordo e contrapposto poi di *sanzioni* alla legge, come il *Cristo minaccioso* nella Sistina, e la Vergine che, genuflessa e unita le palme, intercede misericordia. Così, per amore del bello, l'arte va dal finito all'infinito; e indi Platone con allegoria graziosa disse: Amore non esser fanciullo, sì potentissimo Nume.

16. Quasi uomo, che svegliatosi dal sonno, appena si ritrova, ma tornato poi con la mente a' soliti pensieri, tutto il corpo suo pare che di que' pensieri s'illumini, e sorge di letto e indossa i panni, e guarda il giorno che lo rallegra e prega Dio e riprende gli ufficj consueti; tale l'arte bella che ne' soli fantasmi e ne'segni è come dormente: ma svegliandosi per un'idea dell'artista che tende al più alto segno di perfezione ideale, procede con

dialettica rappresentativa ne' particolari dell' opera, senza mai oscurare od escludere l' universalità del concetto, e porge con amore all' immagini forma eletta, e ne' segni sensibili prende corpo vivo, e specchiasi nella natura e riceve da' cieli splendore d' immortalità.

CAPITOLO XXVII.

Il gusto del Bello.

SOMMARIO.

1. Regola prossima è il gusto. — 2. Sentimento di verità, di bellezza, e di bene. — 3. Che cosa è il gusto? — 4. Analogie del gusto intellettivo col gusto sensitivo. — 5. Ufficj del gusto; sanità e infermità; abiti buoni, o viziosi. — 6. S' esamina gli ufficj del gusto intellettivo della bellezza. — 7. Effetto del gusto. — 8. Il gusto non può mancare a' veri artisti, e avvertenze in giudicare il gusto loro dall' opere. — 9. Quattro gradi del gusto. — 10. Aiuto che il gusto del bello riceve dal sentimento logico e dalla morale coscienza. — 11. Stato di sanità o di malattia, cioè buona o rea educazione. — 12. Esempj. — 13. Stato d' abiti buoni o viziosi. — 14. Esempj. — 15. Conclusione. — 16. Come si può guarire o correggere il gusto falso.

1. In filosofia morale s'insegna, che agli atti liberi dell'uomo è regola remota la legge naturale, conosciuta dall'intelletto; regola invece prossima è la morale coscienza. Or che significa ciò? Significa, che l'atto morale nostro movendo da noi, lo stato della coscienza determina in un modo piuttosto che in un altro l'operazione, ossia la pratica della legge naturale. Così, quanto all'arte del Bello, regola remota ci porge l'idea dell'argomento, la qual'è misura infor-

matrice dell'arte; regola invece prossima è il sentimento intellettivo della bellezza e che forma il gusto. E ciò che cosa significa? Poichè l'atto dell'artista muove dall'animo per fare un che di sua invenzione, lo stato dell'animo stesso, cioè il sentimento, misto di concetti e di giudizj, determina in un modo piuttostochè in un altro le operazioni dell'artista, e anche la stima dell'opere già fatte, proprie od altrui. Anche pel conoscimento della verità le condizioni dell'animo particolari hann'efficacia, e però l'amore della verità sincero e vivo è criterio ausiliare di conoscenza e di scienza; nondimeno la verità, com'ordine degli oggetti conoscibili, non dipende punto da quelle particolari condizioni; mentrechè l'opera bella degli artisti, e l'opera della virtù, dipende non solo da leggi universali, ma dal come per natura d'intelletto e d'affetto, di fantasia e d'esteriori congiunture siamo disposti, cioè dal gusto individuale, o dalla individuale coscienza. Per esempio, un atto morale in istato di coscienza invincibilmente erronea non è cattivo, ma il giudizio resta erroneo; e così può il gusto esser falso, ma *reputarsi* vero. Ecco il perchè, discorrendo intorno alle regole che derivano dall'intelletto nell'arte o dall'*ordine ideato*, bisogni esaminare com'esse vengano dal *gusto* determinate. Prima cercherò pertanto, che cosa sia il gusto e poi le sue leggi.

2. Come la percezione sensitiva, in quanto è atto dell'animale in *relazione* con termini sentiti, chiamasi *percezione* del sensibile, ma in quanto è *modo* dell'animale si chiama *sensazione*, onde poi nasce l'appetito

sensitivo; così l'apprensione intellettiva, o è *percezione* intellettuale in *relazione* con la natura d'oggetti reali o è *idea* in *relazione* con oggetti ideali, ma in quanto poi è atto e *modo* dell'anima umana, vien sentito da essa, riesce sensibile ad essa e consiste in un *sentimento*, non animale, sì spirituale. All'apprendimento perciò di cose vere, belle, buone, risponde il sentimento di verità, di bellezza e di bene; sentimento che si converte in amore, quando, appresi gli obbietti, l'anima si muove a meglio conoscerli come veri, a più ammirarli come belli, ad unirvisi come buoni. Un albero fiorito possiam' avere sentimento e vaghezza d'attendervi a tre fini: a considerarne la legge di fioritura per amore di scienza; poi ad ammirarne tanta leggiadria per amore di bellezza; e poi a trarne speranza di frutto che diletti e nutrisca gli uomini, per amore di bene proprio e altrui. Amore di scienza mosse Galileo a speculare da Torre del Gallo le costellazioni; amore di bellezza mosse Dante a porre ivi le sue visioni poetiche; amore d'altissimo bene, cioè di propagare Cristianesimo e civiltà, mosse il Colombo a risguardarle per segno di viaggi e di scoperte.

3. Ora, come tornando la riflessione su' nostri sentimenti ed affetti e sull'opere che ne derivano, per giudicare la loro moralità o corrispondenza col bene morale, formasi la *morale coscienza*, ossia il giudizio sulla moralità de' nostri atti; similmente, quando con la riflessione torniamo su' nostri sentimenti ed affetti e sull'opere che provengono da quelli, per giudicare la relazione loro con la bellezza, si forma il *gusto*. La morale coscienza è un tutto di sentimenti, d'affetti e di

giudizj; ed il gusto non altramente. Nella prim'ora d'un mattino d'estate, quando la luna perlata splende ancora, e l'azzurro dell'aria par quasi acqua cristallina, e su'bruni colli a oriente s'imbianca il cielo, noi esclamiamo: oh com'è bello! e questa esclamazione significa che a sensazioni di vista succedette l'apprensione intellettiva di uno spettacolo sì vasto, di colori e di forme sì confacenti, sì varie, sì graduatamente contrapposte, onde un vivo sentimento di bellezza ci comprese l'animo, e un amore di fermarsi a considerarla. Poi, riflettendo a tutto ciò, ruminandovi sopra, giudicando quelle apprensioni, que'sentimenti, quegli affetti, ecco segue ancora il gusto dell'anima quasi un assaporare la bellezza pensatamente. Avvi un alcun che d'analogo col gusto de'cibi; gusto, che nell'uso di nostra lingua non dice soltanto il senso de'sapori, sì l'assaporare o, gustando, giudicare il meglio ed il peggio, il più e il meno, per finezza d'organo gustativo, e per consuetudine. Così gusto di bellezza naturale o d'arte diciamo essere un sentimento della bellezza unito a giudizj riflessi; nè consiste mai, come crede taluno, in sentimenti ciechi o da non potersene dar la ragione, anzi è sentimento intellettivo che muove dalla ragione nostra, e dalla ragione poi vien giudicato.

4. Vi ha parole popolari, che tutta contengono in germe una dottrina; germe, da cui la dottrina si svolge per meditazione scientifica: e di tal sorta è la parola *gusto*, recata per *analogia* da'significati d'un senso animale a'significati d'un sentimento e d'un apprezzamento intellettuali. Purchè l'analogia non pren-

dasi per identità, quel trasferimento di significati va ricco di sapienza. Identità no, poichè il senso de' sapori nasce da relazioni d'animalità con obbietti materiali, nè quindi procede da intendimento; dove il senso del bello si genera dall'atto intellettuale, apprensivo di cosa *perfetta;* pur' evvi analogia, perchè l'intelletto giudica le relazioni del senso animale co' sapori e con la vita del corpo, come giudica le relazioni del senso spirituale con l'ordine della bellezza: è un gustare od un assaporare pensato di cose belle. Perciò, come il gusto corporeo ha certi ufficj quanto al cibarsi ed alla vita, e diversifica secondo conformità del corpo, e anche secondo stato di sanità o di malattia, e anche per abiti buoni o viziosi; parimente il gusto del bello ha ufficj analoghi quanto alla conoscenza ed all' arte del Bello, e diversifica secondo le qualità dell' ingegno, e secondo poi le disposizioni buone o non buone dell'animo, e altresì secondo gli abiti del giudicare. Per natura intellettiva difatti, quando s'apprende il bello, l'atto medesimo d'apprensione reca diletto e indi cagiona l'amore della bellezza; ma poichè la riflessione da sentimenti ed affetti moltiplici è aiutata o contrariata, secondochè questi sien' ordinati o no, accade che i giudizj riflessi e i sentimenti del bello (cioè il gusto) abbiano verità o no, e più o meno vivezza; e quindi anche avviene, il giudizio intorno a cosa bella esser vero, ma la dilettazione non vivace, perchè l'intensità del sentimento sta raccolta in altri effetti: per esempio, la Polinnia, tutta chiusa nel peplo la gentil persona e pudicamente appoggiata, quasi guardando lontana, si ammira sempre; ma il piacere che

ne prova l'animo, se afflitto, se lieto, se libero, se preoccupato, diversifica indefinitamente.

5. Fermiamoci, dunque, alcun poco a esaminare le analogie fra il gusto de'cibi e il gusto del bello. Due ufficj s'appartengono chiaramente al gusto sensitivo, che s'unisce a giudizj razionali: esso risguarda cioè la qualità del cibo, e poi la sua quantità; o, in altre parole, la bontà dell'alimento e i limiti. Avvertito dal senso de' sapori, l'uomo giudica la qualità de'cibi che si confanno alle disposizioni del suo stomaco; e anche, avvertito da quelli, giudica il quanto degli alimenti, poichè, salvo infermità o abiti tristi, quando lo stomaco non richiede più cibo, il sapore dilettoso cessa. Effetto poi dell'elezione gustativa del quale o del quanto si è, che la digestione dall'assaporamento viene aiutata, perchè l'assaporare raccogliendo le forze vitali a quell'atto, sì lo fa più intenso, e quindi efficace; talchè, per esempio, mangiare o bere con animo troppo fisso in altra cura nuoce al digerimento. Avvi di più, la vicinanza del senso gustatorio al senso degli odori soccorre gli ufficj del primo; giacchè l'odorato rende più vivo il discernimento de'cibi, e anch'esso sente nausea del troppo, come proviamo entrando in una stanza che ritenga odore di mensa dopochè siamo satolli e che ci dà noia; e poi, concorre l'odorato a raccogliere nel cibo l'intensità delle forze digestive, ond'all'effetto coopera utilmente. Queste naturali armonie bensì vengono stonate, quando il senso si guasti per infermità, come in istato di febbre il vin buono par cattivo e altresì quando vi sieno

cattive abitudini, come a' viziati nel troppo bere paiono grati i liquori più ardenti e micidiali. Nel gusto del bello si riscontrano analogie di tutto ciò.

6. Il sentimento della bellezza e l'affetto avvisano l'artista dell'ingegno suo; e quindi egli, meditando, si forma il gusto, cioè il giudizio non della bellezza in genere soltanto, sì specialmente del bello, che corrisponde alle naturali attitudini del suo ingegno e della sua fantasia. Sicchè allora il gusto precede l'operare dell'artista; ed egli s'accorge, avrebber detto gli antichi, quando viene il Dio, poichè per gl'impulsi del sentimento e dell'affetto ha coscienza dello svegliarsi l'estro, e mette mano all'opera, con meditati giudizj circa il soggetto e i modi del trattarlo. E il gusto accompagna il suo lavoro, perchè lavorando assapora o giudica il pregio dell'opere sue. Il gusto succede, perchè, fatta l'opera, l'artista col gusto suo la giudica, in quel modo che i proprj lavori giudicò l'Alfieri o il Corneille, il Cellini o l'Alberti. Giudica (dissi) l'opera, non solo quanto alla bontà, sì quanto a'limiti, cioè rispetto al dove può giungere il proprio ingegno e l'arte speciale professata da lui; poichè tra le arti diversifica il modo di trattare un medesimo soggetto, nè può la pittura quello che la scultura, o viceversa, nè la poesia quel che la musica, o l'opposto. Ma siffatto giudicare, che accompagna o segue, non vuol credersi mai un giudicare astratto e di mera speculazione; si è un giudicare del gusto, e perciò un ordine di giudizj uniti sempre al sentimento ed all'affetto della bellezza; nè d'una bellezza in generale, sì della bellezza

individuata, o particolare a quel soggetto, a que'concetti, a que' fantasmi, a quel determinato lavoro.

7. Talchè a' giudizj del gusto segue un effetto necessario, la digestione (per così dire) *intellettiva*. E davvero l'assaporare che l'artista fa il soggetto suo e l'opera sua, raccoglie in questa ed in quello il vigore dell'attenzione; onde l'opera riesce perfetta, o almeno più prossima che si può al perfetto. Nasce di qui l'astrazione, della quale gli artisti vengono segnalati, ed anche accusati; cioè un sì gagliardo fissar dell'animo nel condurre i lavori di qualunque sorta, o scritture, o disegni, o musiche, un sì continuo tenervi fitto il pensiero anche passeggiando, anche prendendo ricreazioni, da parere ch'essi non veggano nè sentano altro. Par quasi un rapimento, come nel busto di sè medesimo notai già che lo ritrasse mirabilmente il Canova; nel busto che ora vedesi sul sepolcro di lui a Possagno, entro la chiesa ch' egli medesimo disegnò e fece costruire del suo, grande cittadino e artista pio. Son dunque, sibbene, giudizj determinati sull'opere proprie, non di speculazione pura, non generici, sempre avvivati dal sentimento, sempre un gusto e un sapore intellettivi; ma pur giudizj, o regole d'arte, corrispondenti alle regole universali o naturali dell'arte stessa; come al gius naturale risponde la coscienza retta, bench' essa risguardi relazioni determinate, o com' a' bisogni della vita risponde il gusto della lingua e del palato.

8. Dire che un artista può non aver gusto a seconda di leggi razionali, e tuttavia riuscire artista vero,

val quanto affermare che si può essere onesti senza coscienza, o nutrirsi a modo senza il gusto de' sapori. Può errare sì un artista grande; ma in ciò non è grande, bensì grande là ov' esso non erra, e dove giudica del soggetto suo e de' lavori suoi con gusto sano: così, grande non parmi da chiamare, ove apparisce faticoso, il Buonarroti, ma vedasi la statua del duca d'Urbino, detta il *pensiero*, e che veramente pensa in modo sì profondo, e quasi è (direi) un aver convertito in pensiero la pietra, e giudichiamo allora se la mente del Buonarroti, ov' egli è grande davvero, avesse gusto di finissimo assaporatore. Nè da qualch' errore bisogna prendere argomento per negare gusto agli artefici, come quel rubesto del Milizia che pe' cornetti o per la barba di becco (egli dice) non iscorge la terribile divinità del guardo e la sublime tranquillità del *Mosè* di Michelangelo; il Milizia, che pur censurò i palazzi con bozze non lisciate, quasichè al grandioso e che devesi mirare in prospettiva molto ampia, non isconvenga il liscio, come alla statua ch' è nel campanile di Giotto e chiamata *lo zuccone*, Donatello fece occhi da parere cavati con la vanga, chi da vicino li guardasse. Altro poi è il gusto minuto di opere delicate, com' i lavori Robbiani o certe più amabili poesie del Petrarca, e altro il gusto di grandezza e fierezza, come i versi dell' *Inferno* di Dante o i *Sepolcri* di Michelangelo; e il gusto consiste appunto nel sentire la varietà de' soggetti, o la varietà del corrisponder loro alla natura propria; e chi non considera ciò, fa come colui che ottusi diceva i palati, non disposti a gustare il medesimo sapore.

9. Del resto anche a'non artisti può essere comune il gusto, perchè tutti sortimmo un talquale concetto e sentimento di bellezza. Sicchè del gusto bisogna distinguere quattro più principali gradi. Il primo appartiene a tutti, ossia è quel senso comune di bellezza, il quale, fra popoli non barbari e non guasti, rende potente ognuno ad ammirare un'opera bella, purchè non si richieda troppa riflessione. Di ciò parlai altrove. Il secondo è quand' un popolo particolare ha per natura e per abito disposizione più eletta e una certa educazione a sentire il bello, e quindi ne giudica per più alto grado di riflessione; come vediamo che Fiorentini anche popolani fan capannello a'monumenti d'arte e ne ragionano, anzi narrava un professore di Torino, come tal sera discorressero presso alla statua equestre di Filiberto certi soldati, fuor delle regole soldatesche interrotta la ronda, ed egli sentì essere toscani che della statua parlavano accesamente. Anche sappiamo, all'assemblee popolari di Roma e d'Atene quanto si studiassero piacere Demostene o Cicerone, non con arte di saltimbanchi, sì con eloquenza vera. Il terzo grado è, se artisti d'arte diversa giudicano l'opere varie fra loro; e qui l'autorità cresce, perchè non un musico nè un disegnatore potrà le più intime ragioni d'una scrittura bella giudicare, nè un poeta o bello scrittore le più intime ragioni dell'arti figurative o della musica; pur tutti hanno conoscenza o debbono avere delle supreme leggi, comuni ad ogni arte, tutti han del bello e dell'arte sentimento ben'allevato, e quindi l'uno può in questi limiti competentemente discutere dell'arte altrui. Solo i pedanti o i licenziosi non hann'arti, nè possono ragionare d'al-

cuna. Quarto e ultimo grado è, il giudicare ch' un artista fa l'opere d'un altro nell'arte medesima; e ivi può darsi critica di gusto perfetta o adequata. Comunque, certi scrittori o altri artisti, che a lodarli credono competenti tutti, nessuno a biasimarli, fan troppo le parti a conto proprio.

10. Diceva poi, che il gusto de' sapori, a compire i suoi officj e a portare l'effetto del digerimento, riceve aiuto dall'odorato; e quindi la natura li pose vicini. Or quel medesimo avviene del gusto intellettuale che ha vicini a sè, o uniti piuttosto, i sentimenti o affetti della verità e del bene. Già lo vedemmo; una medesima cosa (un albero fiorito, le costellazioni) può considerarsi a fine di verità o di bellezza o di bene, recando sentimenti e affetti varj. Se rammentiamo pertanto, che nell'ordine di verità è posto il criterio dell'ordine di bellezza, e che in quell'ordine stesso l'arte del Bello trova il bene; arguiremo quanto utile riceva dal sentimento logico e dalla coscienza morale il gusto degli artisti, o di chi giudica i loro lavori. Aristotile affermava che Omero solo sa sempre la ragione di quello che dice; onde il sentimento di verità, congiunto col sentimento di formosità, gli spirava opere sì belle, nè, paragonato agli altri poeti del Paganesimo, si dimostra scarso in lui quel sentimento morale, che lo fece aborrente da servitù, da popolare licenza e da lubriche fantasie. Quest' accordo in Dante ci apparisce perfetto; perfetto nel Buonarroti ed in Raffaello; armonia di tre sentimenti che formano perfezione di gusto, perchè son l'ordine intero della vita umana e quindi la più alta eccellenza del giudizio.

11. Queste le analogie tra gli ufficj del gusto sensitivo e del gusto intellettuale: or quali diremo le analogie fra lo stato di sanità o d'infermità, e d'abiti buoni o di viziosi? Sanità (parlando analogicamente, non per proprietà di termini) del gusto intellettivo è la buona educazione che dalla famiglia, dalle scuole, dal consorzio politico intero si riceve a sentire con vivezza e con verità il bello e ad amarlo; viceversa, stato di malattia è l'educazione cattiva. Nel profondo dell'animo sta immortale il senso comune del Vero, del Bello, del Buono; ma si dispiega o esce ad atto e si rende chiaro e perfetto con la educazione ben'ordinata; invece resta implicito, potenziale, oscuro, imperfetto con educazione disordinata. Così abbiamo tutti potenza di parlare; ma, se vivessimo tra gente mutola, il parlare nostro si ristringerebbe a grida inarticolate: o anche, imparata la lingua, mal si parla, se conversiamo fra gente che discorra male. Non deve perciò recar meraviglia, se nel Trecento anche le più rozze scritture o l'opere più manuali avessero garbo, poichè l'educazione che nel vivere comune si riceveva era semplice e naturale. Tutt'ad un tratto nel Quattrocento, esclusi alcuni, sentiamo uno scrivere italiano di rozzi latinismi, o di peggio idiotismi; or come mai? Perchè l'idioma italiano e la semplicità naturale del pensiero eran venuti a noia, e, salvo pochi, gli altri seguivano l'andazzo. Ritornò comunemente ad onore la lingua patria nel Cinquecento, non la semplicità nativa; e allora si scrisse buona lingua da pressochè tutti, con istile naturale da pochi. Ecco la malattia, che si prende per contagio.

12. Posso recare de'principj di questo secolo tre illustri esempj. Poeta, veramente poeta fu il Monti, e basterebbero a provarlo la *Mascheroniana* e la *Bassvilliana;* dov'esso mostra sì evidenti le condizioni buone o cattive del suo tempo, con immaginazione splendida, con estro qua e là potente, con lingua sempre ricca e melodiosa. Lasciò il vano romore de'Frugoniani, tornò a Virgilio e a Dante, soggetti di mera scuola odiò, non utili a vita civile: in questo adunque il Monti cooperò a riformare la letteratura, e da noi, poveri com'oggi siamo, si deve tanto più onorarne la memoria. E tuttavolta, l'amore di quel tempo a spettacolose appariscenze, o ad un pompeggiare quasi teatrale in ogni cosa, talchè teatrali diventavano anche le rivoluzioni più feroci e le guerre più aspre, potè in lui per modo che l'armonia de'suoi versi empie l'orecchio, piucchè muovere l'affetto. Similmente, ne'dipinti del Camuccini a Roma si scorge l'artifizio del francese David, caposcuola in que'tempi che tutto doveva infranciosarsi; e nondimeno la potenza del Camuccini stesso a riuscire non indegno emulo degli antichi, se vissuto in età migliore, provano a San Paolo e altrove i suoi lavori. Stile accademico, un disegnare, un dipingere di maniera per ammirazione scolastica di marmi greci o latini, seguì spesso il Benvenuti; e nondimeno, qual magistero di prospettiva o quanto studio nel disegno e quanta perizia nell'intonare i colori fossero in lui, la Cupola de'sepolcri medicei attesterà sempre, con pitture sì convenienti alla solennità del luogo maestosa e arcana.

13. Inoltre, per abiti nel giudicare buoni o viziosi è differente il gusto. Giacchè ogni abito d'atti gli affina e gli avvalora o più e più li corrompe. S'affina e s'avvalora perciò il gusto, se più e più il sentimento del bello s'avviva, e l'amore va crescendo, e divengono via via i giudizj più chiari e più perfetti. Come diceva io, che il sentimento s'avviva più e più? Perchè aumenta con l'abito l'apprensione luminosa del bello, e all'apprensione tien dietro il sentire più intenso, che alla sua volta porge incremento a nuove apprensioni. Così, quanto più leggiamo un gran poeta, quanto più consideriamo un bel disegno, e più anche sentiamo una musica bella, più s'acuisce anzichè ottundersi 'l senso dilettoso. Gli artisti similmente s'avanzano in questa dilettazione, quanto più s'avanzano nell'arte. Come diceva io, che va crescendo l'amore? Perchè l'affetto del bello, ed ogni affetto a proporzione del conoscimento e del sentimento s'infiamma. E come poi ho detto, che i giudizj si rendono più chiari e più compiti? Perchè, gustando abitualmente il bello di natura e d'arte, il paragone tra formoso e deforme, o tra più o men formoso, riesce più spedito e più sicuro, e l'evidenza intellettuale sfavilla dentro l'animo più vasta e più profonda. Tali gli effetti d'un abito buono; e naturalmente, da un abito vizioso gli opposti, sentimento di bellezza più fioco, amore più smorto, giudizj più scuri ed incerti o falsi.

14. Ma separare sentimento da sentimento nell'unità intima dell'esser nostro non possiamo: talchè l'abito di certi sentimenti morali porta l'abito con-

forme di ragionamento e di gusto; e m'occorrono esempj contemporanei, che accennerò, dacchè li sappiamo per cuore, non per sola erudizione. Intorno all' Assedio di Firenze abbiamo due Romanzi, che gli avvenire pregeranno più o meno quant'a bellezza, ma che non si potranno mai obliare quant'a storia di tempi e d'arte. Ambedue gli autori loro, il Toscano ed il Piemontese, presero dalla schiera illustre degli Storici fiorentini l'argomento, e, a leggere i libri del Varchi, del Nardi, del Segni, del Busini, viveva il Ferruccio negli animi loro, suonava lugubre la campana di Palazzo Vecchio alla morte del capitano in quelle fantasie, Firenze vi s'agitava tutta, e fervevano con le memorie della libertà perduta i desiderj della libertà rivendicata; e noi da giovani, a leggere que' racconti, c' invasammo nell' anima le stesse memorie e gli stessi desiderj. Pur vedasi divario, nel Romanziere Toscano, desolato allora per mancanza di fede, ogni cosa divien tetra e terribile, tantochè il Mazzini che la Fede in Dio non perdè mai, chiamò sì quel libro una battaglia (e battaglia fu), ma notò la desolazione disperata, come notar poteva lo stile, che talora ivi sembra febbricoso: dove il Romanziere Piemontese, ch' all' altro parmi inferiore per lingua e per vigorìa d' ingegno, ma disciplinato anche nel gusto come figliuolo di soldato e soldato egli stesso, ci fa sentire, quand' egli descrive la morte di Ferruccio e di Niccolò de' Lapi, la stessa parola, che poi, dopo la sconfitta di Novara, disse ministro: Si ricomincerà daccapo.

15. Concludendo, se regola prossima fornisce agli

atti morali la morale coscienza, così la porge il gusto all' arte bella, ed è il giudizio riflesso sull' attinenza fra l' opera degli artisti e le leggi della bellezza, determinato dai sentimenti e dagli affetti dell' anima. In quel modo che con la percezione sensitiva s' unisce la sensazione, altresì con l' apprensione intellettiva del bello s' unisce il sentimento, e tornandovi sopra con la riflessione facciamo i giudizj del gusto; talchè, come il gusto de' cibi è un assaporarli pensato, così 'l gusto del bello è un pensato assaporarlo, benchè l' un sapore appartengasi al senso corporeo, e l' altro al sentimento spirituale. Onde poi, come il gusto degli alimenti ha ufficio di rendere avvisati sulla lor qualità e sui limiti e viene aiutato in ciò dal senso degli odori; così circa i pregj e i limiti d' un lavoro ci avvisa il gusto del bello, e prende aiuto dalla morale coscienza e dal sentimento logico. E poi, come il gusto de' sapori diversifica secondo lo stato di sanità e di malattia, e secondo gli abiti buoni o cattivi; così secondo la buona o cattiva educazione o secondo gli abiti varia il gusto intellettuale, perchè la riflessione toglie impulso da tutt' i sentimenti dell' anima umana, piuttostochè solo dall' ordine de' sentimenti logici, estetici e morali.

16. Nondimeno, dalle malattie del gusto, appiccateci quasi un' infezione di contagio per mala educazione ricevuta, possiamo, ben' educando liberamente noi stessi, ritornare a sanità di sentimento e di giudizio; e dagli abiti viziosi, ravvivando liberamente il sentimento della bellezza e crescendone l' affetto entro di noi e correggendo le nostre opinioni, possiamo ritor-

nare ad abiti regolati. Recuperare gli ufficj salutari del gusto si può sempre, dacchè i naturali sentimenti e affetti di verità e di bellezza vivono perenni sotto l'ingombro della scorretta riflessione o delle passioni artificiose, nè quindi mancarono mai d'incitamento a' riformatori della scienza e dell' arte in età tralignate. Ma questi naturali sentimenti per altro e questi naturali giudizj non si conoscono senza continue meditazioni, e stolto è l' ingegno che non li conosca, e deforme ogni opera che non li rechi ad effetto. Minimo pregio è l'ingegno da sè solo, benchè ora lo vantino alcuni pregio supremo boriosamente. Priva di quello, e che mai può (dicono) l'arte, fiamma di questo fuoco e lucentezza di questa luce? Non forse ammirano tutti l'inclita potenza dell'intelletto? non se gl'inchina ognuno, quasi a portento di natura o quasi a raggio di Dio? Chi ammira l' ingegno ancor più de' cieli stellati, che dimostrano la creazione onnipotente, dov'esso poi con libero atto la imita, ottimo sentimento ha, rispondo; eppure, ricevuto da natura, non acquistato da volontà, di per sè solo agli uomini non reca onore l'ingegno anche miracoloso, e tal verità conficchino e ribadiscano in mente i giovani nostri una volta per sempre. Acquistarsi l'arte vera e bella e buona, ciò reca onore, perchè l'intelletto appartiene alla natura e l'arte all'artista; millantare poi sè di pregj naturali, anzichè dell'uso, è ampollosità di popoli guasti e vanità di neghittosi che, privi d'opere, si gloriano di potenza inerte, come agricoltori che, lasciando soda la terra, ostentassero le braccia poderose.

CAPITOLO XXVIII.

Le leggi del gusto.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Che cosa presuppone l'esame *ch'uno faccia del proprio gusto*, — 3. affinchè possa regolarci un gusto buono e rettificarsi un gusto cattivo, — 4. e primieramente il derivato da falsa educazione. — 5. Studio perciò di buoni esemplari. — 6. Esame degli abiti viziosi, e quanto alla verità — 7. e quanto a' fini dell' arte. — 8. Il gusto deve mostrarci 'l modo e il quando dell' operare. — 9. Elevazione del sentimento. — 10. Verosimiglianza. — 11. Esempj. — 12. Equazione di tutti gli elementi dell' arte con l'idea. — 13. Gusto de' limiti. — 14. Esempj. — 15. I limiti massimamente ne' segni esteriori. — 16. Conclusione.

1. Come la coscienza morale si è un giudizio sulla moralità de' nostri atti, così vedemmo che il gusto è un giudizio sull' opere dell' arte bella; e come il giudizio della moral coscienza va unito a sentimenti e ad affetti, e non consiste in una speculazione astratta, così al sentimento ed all' affetto della bellezza, conformi alla natura del proprio ingegno e degli abiti razionali e morali, va unito il gusto. Bisogna, dunque, che tal giudizio sia vero, affinchè ci porga nell' arte regola prossima e sicura; e perciò l'artista esamini 'l

gusto proprio per vedere s' e' concordi alle regole naturali del bello e, se concorda, da esso prender la norma immediatamente. In certo tal modo ciò somiglia l'esame di coscienza, inculcato da' Pitagorici antichi e imposto dal Cristianesimo, necessitando agli artisti di riflettere intorno allo stato de' proprj sentimenti e giudizj sull'arte bella, com' agli uomini retti di tornare col pensiero su' proprj affetti e sulla propria volontà in relazione al vivere onesto. Va cercato pertanto quali sien le regole di detto esame, affinchè il gusto retto regoli l'artista, com' il gusto sano de' sapori regola l'uso degli alimenti.

2. Non si cammina nel buio fitto, e così nell' ignoranza delle supreme leggi, che risguardano l'arte bella, l'esame del gusto non si fa. Chi potrebbe indagare mai la coscienza sua, se di leggi morali non conoscesse niente, poichè infine la morale coscienza è un giudizio, che paragona la legge del bene con gli atti nostri? Similmente, chi potrebbe mai entro di sè scrutare il gusto intellettuale del bello, se del bello ci mancasse una qualche nozione, la quale poi è legge, a cui paragoniamo e pensieri e sentimenti e affetti e opere, risguardanti la bellezza e l'arte? Sicchè ogni esame del gusto, ed ogni legge prossima che ci viene da esso, presuppone la luce che rischiara il cammino; bisogna riflettere cioè alla nozione del bello com' oggetto dell'arte, e che consiste in un ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso, e alla nozione dell' arte stessa ch' è osservazione imitativa di natura e inventrice a fine di bellezza, e perciò al cri-

terio dell'arte bella, e ch'è l'ordine del vero, in cui si trova l'ordine del bello; e indi sapere che di tutte le leggi la sostanzialissima è un'idea chiara e viva d'un soggetto degno, da cui si svolgono i concetti e di cui s'informa ogn'immagine di fantasia ed ogni segno di stile. Precedono queste notizie l'esame specificato del gusto, nel qual'esame l'artista si fa giudice di sè stesso, come all'esame de'rei ed alla sentenza d'un giudice bisogna che preceda la legge conosciuta.

3. Posto ciò, l'esame del gusto può indirizzarsi a due fini: l'uno che dal gusto buono si prenda la regola immediata dell'arte; l'altro (preordinato al primo) che si rettifichi un gusto cattivo. Ma dissi *posto ciò;* giacchè potrebb'egli esservi gusto se uno ponesse la bellezza nell'imperfetto, cioè nel brutto? e se altri la cacciasse fuori del vero, cioè fuori del verosimile o nell'assurdo? e quando s'ignorasse che il soggetto dell'opera deve informarne l'operazioni tutte, acciocchè non manchi unità ed armonia? Non gusto retto, non esame di gusto a rettificarlo sarebber possibili; come non coscienza morale retta, nè possibile a rettificarsi avrebbe colui, ch'invincibilmente ponesse fuora dell'ordine naturale i fini morali, o anco li negasse. Bisogna dunque per costrutto, che l'artista o chiunque voglia giudicare dell'arte bella mediti l'obbietto vero dell'arte, onde si manifesta la sua legge universale o il suo criterio; e allora l'esame del gusto e la rettificazione del gusto riescon possibili, e possibile trarne gl'indirizzi o le regole immediate. Ma dei

fini, per cui l'esame può farsi, quale precederà? Già vedemmo l'analogie fra gusto intellettuale del bello, e gusto sensitivo de' sapori. Si danno malattie o dassi erronea educazione, le quali guastano il sentimento ed il giudizio; si danno abiti viziosi volontarj nel sentire circa l'arte bella e nel giudicarne; talchè, com' i Pitagorici ed i Platonici anticamente volevano che ad acquistare sapienza precedesse una moral purgazione, ossia che l'animo abbandonasse i non buoni affetti, e di tal sorta è ancora l'insegnamento della civiltà cristiana e de' filosofi morali; bisogna così che l'esame del gusto cominci da rimuovere gli effetti d'ogni educazione falsa e d'ogni abito vizioso nel giudicare. Allora il gusto può adempire i suoi ufficj.

4. Occorre pertanto che l'artista, o scrittore, o disegnatore, o musico, si faccia da esaminare l'educazione ricevuta, e se per essa egli abbia contratto gusto intellettuale oscuro o malato; esaminarla senza petulante sospetto d'ogni magistero, pronti a riconoscerlo buono se buono, ma pronti a rigettarlo in parte od in tutto se falso. Così poterono riformare i Trecentisti pittura e scultura, rifiutando l'educazione Bizantina; e così Dante rigettò gli esempj d'un poetare artificioso, che non iscriveva *come spira dentro Amore*. La quale riforma del gusto ha più difficoltà, quando ha esempj contrarj d'autorità molta e legittima. Così, lasciare i Bizantini era non tanto malagevole a Giotto, poich' essi troppo evidentemente s'allontanavano da natura, quanto malagevole sarebbe stato al Boccaccio non imitare il

periodo latino, dacchè gli scrittori latini avevano sì alta e sì giusta reputazione; malagevole poi anche più tornò scostarsi dal Boccaccio, che gli esempj latini faceva italiani. Ma il criterio di confronto v'è sempre, ossia la natura ch'è verità. Era egli naturale all'idioma nostro quel periodare latino? Era naturale, poi, seguire l'onda del periodo, anzichè l'affetto che dentro ci spira? Ecco il criterio, che rendeva possibile lo scostarsi nel periodare da'Boccacceschi, e riaccostarsi alla natura.

5. Fra uomini, bensì, che vivano in tempi di matura civiltà, i modelli buoni non possono mancare, nel cui studio si formi la educazione buona, affinando il gusto e dove occorra emendandolo. Come si prende buon garbo conversando fra uomini garbati, e per l'esempio loro ci correggiamo da esempj di rozzezza o d'affettazione, così accade nell'arte bella; talchè diceva il Tasso, che l'Ariosto *per la lunga pratica degli eccellenti scrittori acquistò un esatto gusto del buono e del bello* (*Disc. dell'Arte poetica*, II), e indi Orazio a'Pisoni raccomandava di svolgere giorno e notte i rotoli, dov'erano scritte le cose de'greci e latini esemplari. Ugualmente non può educare, nè quindi affinare e risanare il gusto uno scrittore italiano, che non abbia sempre dinanzi l'esempio de'Padri di nostra letteratura; nè pittore, scultore o architetto, nè musico, si procaccerà mai gusto educato, se ne'Padri dell'arte loro non meditino con amore. Or che significa Padri? Padri dell'arte son quelli che più si mostrano figliuoli di natura eletta, cioè della verità, nel cui ordine sta la bellezza. E criterio a studiarli si è, prendere l'esempio da essi ove

la natura ci comparisce, ma lasciarli da parte ove l'artificio, giacchè senza imperfezione non avvi cosa umana. Vedano pertanto come sbaglino forte gli *Empirici* (che nell'arte del dire posson chiamarsi gli *orecchianti*), poichè secondo costoro bisogna insegnare a orecchio la buona lingua e il buono stile, a orecchio la musica, e ad occhio il disegno, senza pensare mai alle ragioni dell'arte propria, e avendo in uggia il pensare; mentrechè il gusto non si forma senz'ordine di giudizj, e i giudizj ordinati richiedono che ponderiamo le ragioni degli esempj, d'ogni esempio, come il buon gustaio assaggia i sapori. Ma vedano all'opposto come sbaglino anche più i *Critici* eccessivi (che nell'arte del dire posson chiamarsi gli *etimologizzanti*), perchè secondo essi bisogna non già educare i giovani a sentir nell'animo le bellezze degli esemplari, nè perciò additarle loro, ma solo istruirli ad assottigliarsi nelle *cagioni* onde procederono que' tali vocaboli, quelle cotali varietà di stile, o certe conformazioni della musica e del disegno.

6. Esaminata l'educazione, o lo stato di sanità e di malattia, segue l'esame degli abiti volontarj, buoni o viziosi. E in quest'esame va tenuto sempre l'occhio alla verità, com'a termine di paragone, od a criterio. Qual verità? L'arte del dire, o del disegno e della musica, ogni arte bella insomma, sceglie argomenti proprj ed ha un fine. Or mirisi dunque in primo luogo, se l'abito che abbiamo di preferire certi argomenti corrisponde alla natura di noi stessi e delle cose, o all'opposto se nasce da giudizj logicamente falsi e da non

buoni affetti, come nel novellare del Boccaccio s'asconde la sua gioventù non corretta, e nel musicare dell'Offembach o nel romanzare di Paolo de Kock è la presente corruttela parigina. Poi guardisi, se la fantasia e lo stile obbediscano all'argomento, anzichè ribellarglisi per amore di bellezze artificiali o posticcie. Quando entriamo, per esempio, in alcuna chiesa del Secento, vediamo statue dentro lor nicchie o su' piedistalli rappresentare Santi che parlano, che pregano, che guardano i cieli, e che tuttavia paiono sempre in mezzo a burrasche di venti contrarj, tanto que' lor panni svolazzano da ogni parte: or che c'entrano gli svolazzi con siffatto argomento? In certe musiche, anch'esprimendo affetti miti e amorosi, sentiamo strepiti di trombe: or che ci hann'eglino da fare gli strepiti allora? Certi scrittori all'orientalesca o alla tribunesca, pur dicendo cose da nulla o da poco, li sentiamo scalmanarsi e rimbombare di tropi e di parole furiose, tantochè un valentuomo li chiamò argutamente *ubriachi d'acqua.*

7. Preme inoltre ch'esaminiamo i fini dell'operare nostro nell'arte, giacchè ho mostrato altrove che immediato fine dell'arte bella si è la bellezza, e che ogni fine diverso, anche nobilissimo come la giusta lode o i giusti guadagni, se divien'immediato e principale tira fuor di strada l'arte del Bello, traendola fuori di verità, cioè di *sua natura.* Sicchè consideri l'artista, se mai non per intendimento e amore di bellezza, ma per fine straniero e principalmente per la popolarità si formasse un abito di sentire o di giu-

dicare alla verità delle cose non conformato; nè avvi dell' aura popolare nulla più funesto all' arte od anche alla scienza, perchè l' aura va e viene con la moda, che rovina patrimonj e cervelli. Anzichè a lode d' uomini degni, consolatrice degli artisti qual mercede o effetto dell' opere loro (e non già causa di esse) porgere orecchio a plausi passeggieri e a biasimi anche più passeggieri, travia subito l' artista, ogni artista, sì scrittore, sì pittore o scultore, sì musico e architetto, perch' egli non guarda più al fine suo vero; e anzi, se la gente ami uno scrivere o un parlare rumoroso, scrittori e oratori battono la gran cassa; se or viene un impeto di musica per un verso, e poi per un altro, il musico vi si vòlta senza interrogare l'ingegno proprio e la natura, come, pur atto a cose non mediocri e di suo conio (la *Saffo* lo dimostra) faceva il Pacini, e com' oggi forse fa un celebre maestro italiano; e se le lodi si girano a nuovo stile di pittura o di scultura, l'artista girasi anch' egli, come nel terzo stile abbandonava un poco la sua semplice graziosità per emulazioni michelagnolesche Raffaello.

8. Purgato così per tal' esame del gusto da falsa educazione o da falsi abiti, l' artista esamina com' il gusto suo nell' arte bella rechi 'n atto i due ufficj, analoghi al gusto de' sapori, giudicare ciò la bontà dell' opera in relazione col proprio animo ed in sè stessa, e giudicare i limiti di quella; sicchè alla misura intellettuale, tra il difetto e l' eccesso, concetti e immagini e stile s' attengano strettamente. Esamina dunque la bontà dell' opera in relazione col proprio animo. Non

abbastanza si ripete mai l'insegnamento di Dante per tutti gli artisti, ond' egli a Bonagiunta, che domandava s'e'fosse colui, il quale trasse fuora le *Nuove rime*, rispondeva (*Purg.*, XXIV, 52):

> . . . . I' mi son un che, *quando*
> Amore spira, noto, ed a *quel modo*
> Che detta dentro, vo significando.

Sicchè Bonagiunta confessò com' egli vedesse allora il nodo che ritenne di qua dal dolce stile lui, e Jacopo da Lentino e Guittone. Or due cose notò ivi l'Alighieri, cioè il *modo* e il *quando*. Che vuol egli dire il *modo?* Non già una legge astratta, sì la disposizione naturale dell'ingegno e dell' estro e del sentimento; talchè Dante insegna pure in quel medesimo luogo: *E qual più a gradire oltre si mette* (ossia per voler piacere va oltre il sentimento e la natura), *Non vede più dall' uno all' altro stilo*, confonde l'artificioso dell'arte col naturale. Che vuol' egli dire il *quando?* Un alto insegnamento, cioè che non si faccia opere d'arte se non quando vi s'ha gusto, come non dobbiamo prender cibo senz' appetito: in altri termini, quand'il sentimento del bello ci accompagna, si lavori, e invece, se l'animo è freddo, si desista. Però Giacomo Leopardi scriveva pochissimi versi per volta, e i grandi pittori o scultori mutan lavoro e si riposano, quando li prende noia. Lavoro senza gusto fa indigestione; ma ciò non significa divagamenti oziosi, perchè allora, mancando l'appetito di lavorare, il gusto non viene mai.

9. Or mentre il sentimento del bello avviva i concetti dell'ingegno e le immagini dell'estro, formando del gusto la parte più efficace, tempo è allora di giudicare la bontà dell'argomento da trattare, o i modi eccellenti del trattarlo. E perchè mai? Perchè il sentimento, che s'unisce all'invenzioni dell'artista, è una elevazione dell'animo, e, secondo siffatta elevazione, bisogna giudicare l'argomento e l'opera. E questa elevazione che cosa ell'è? Consiste in appetire con l'affetto del bello la *eccellenza ideale*, pur sempre imitando *leggi naturali*, sicchè l'artista concepisce ed immagina la materia dell'opere sue nell'idea più compita o perfetta. Non può negarsi questo fatto nè questa legge. Si descrive, per esempio, poeticamente, o si disegna, o si canta le imprese d'un guerriero? Egli è un eroe. L'amore di donna? Si concepisce il più generoso, il più vivo, il più puro. Un Santo? La santità più sublime. Anche il contrasto di virtù e di vizj tra più uomini e nel medesimo uomo, segnatamente ne' Drammi, viene ideato in ordine ad un fine che sia il più alto possibile, com' il terrore tragico. Indi le immagini e l'espressione van fuora de' limiti *ordinarj* di natura; giacchè il parlare poetico diviene metrico, la inflessione vocale si trasforma in canto, i suoni son musica, le fabbriche sono edificj oltre i consueti bisogni dell'umana vita, e l'aspetto dell'uomo si trae al più egregio segno di perfezione in pittura ed in iscoltura. Insomma gusto è *sentire il peregrino e giudicare l'eletto*.

10. Qui pertanto sta la regola essenziale del gusto;

considerare da un lato l'elevazione del sentimento all'eccellenza ideale, senza di che non avvi opera d'arte bella, sì Realismo plebeo; e considerare dall'altro che l'idealità non s'allontani da leggi di realtà o di natura, se no è fumoso Idealismo. E giovi ripetere ciò che accennai altra volta, conoscere per naturale suggerimento que'due termini della bellezza gli uomini tutti, che dicono de' fiori belli: e'*paiono dipinti;* e de'fiori dipinti: e'*paiono veri;* e così di bella donna diciamo: ella *pare un'immagine;* ma, viceversa, d'un'immagine bella diciamo: *par vera.* E così ancora d'un parlar bello si dice: *pare una musica;* e altresì di bella musica: è *un parlare;* o d'una storia d'alti avvenimenti, *par poesia,* e d'un racconto poetico, *pare storia.* Or che significa ciò? Vuol dire, che bellezza di fiori e di donna e di parlare o di reali avvenimenti è tanto perfetta, da corrispondere all'idea ch'è obbietto dell'arte bella; o che bellezza, invece, di pittura o di scultura o di musica e di poesia è tanto verosimile, o ha tanto di somiglianza con la realtà, da parer vera. Si fa, dunque, paragone con due termini: un termine ideale di qua, un termine reale di là; e tale armonia costituisce la verosimiglianza o l'arti del Bello. Nè il gusto degli artisti, qualunque arte sia la loro, arte del dire, disegno, musica, non può allontanarsi mai da paragone siffatto, fra il termine ideale, a cui porta l'elevazione del sentimento, e il termine reale o leggi di natura imitate, a cui porta l'intendimento di verosimiglianza.

11. Per esempio, allorchè Dante descriveva gli effetti mirabili della sua donna in chiunque la mirasse,

con quel sonetto: *Tanto gentile e tanto onesta pàre La donna mia,* ec.; terminava così:

> E par che dalla sua labbia si muova
> Un spirito soave pien d'amore,
> Che va dicendo all'anima: sospira.

Reale fatto per certo è questo sospirare dell'anima davanti a bellezza rara, pura, soave; ma quel moversi dalla faccia di lei uno spirito che vien dicendo *sospira,* significa il sollevarsi a segno ideale col sentimento, e quindi con l'intelletto, con la fantasia, con lo stile, perchè la efficacia dell'aspetto bello s'idoleggia com'un impero di cosa ch'entra nell'animo e gli comanda il sospiro. Di ricambio, questa idealità sarebbe falsa, se in realtà l'animo al cospetto della bellezza non si sentisse soggetto ad una passione che gli arriva di fuori potentissima. Così pure, quand'il Tasso dice d'Argante:

> Superbi, formidabili, feroci
> Gli ultimi moti fùr, l'ultime voci....

la natura d'un eroe barbaro viene agli ultimi gradi sollevata; e ciò può farsi, perchè in lui è verosimile. Cantano in teatro i personaggj, e questa è l'ideale sublimazione del suono; ma i suoni debbon rispondere a que'tali affetti, suono di pianto in chi sta nel dolore, suono di letizia in chi s'allegra.

12. Ufficio adunque del gusto intorno a bontà d'opere belle si è, *giudicare la peregrinità del vero;* e val quanto dire, *la verosimiglianza dell'argomento sollevata quanto più si può e conviene ad eccellenza ideale,*

in cui si sollevano tutti i concetti e le immagini ed i segni esteriori con equazione o perfetta corrispondenza. Rechiamone un esempio di Virgilio, libro II dell'*Eneidi* (v. 721-795). Enea, quand'Ilio va in fiamme, esce profugo e notturno col padre annoso sulle spalle, col piccolo Giulio per mano, e con la moglie Creusa, ch'a tergo segue l'orme del marito; ma, presso alle porte di Troia, Enea per improvviso calpestìo di gente affrettando il passo e in vie disusate aggirandosi, Creusa si perde, accortosene l'eroe sol fuori della città; ond'egli angoscioso rifà il cammino e vede di nuovo gli orrori della patria devastata, e ad alte grida vien chiamando la moglie diletta: che alfine gli comparisce ombra maggiore del vero, *nota major imago,* e gli narra esser morta per volere de' Numi, e gli annunzia i connubj e fati futuri, e raccomanda il comune figliuolo. Qui l'idealità è suprema e l'esaltazione del sentimento in essa, perchè concetto del gran poeta fu raccogliere con perfezione a quel punto gli amori di famiglia e di patria, l'ardimento e la pietà, l'ordine di Provvidenza, e i fati Romani; e in tal concetto si sollevano tutte le immagini del poeta e lo stile ancora, perchè gli esametri di Virgilio prendono allora un alcun che di più tronco, di più frettoloso, di più gagliardo, e insieme di più mesto. Chi avesse veduto, come io l'ho vista, la *Madonnina del Libro* di Raffaello, non degnamente lasciata esulare da Perugia a Pietroburgo, e rammentasse la Vergine che passeggia tra gli alberi, leggendo un libro, mentre Gesù, che le sta in collo, vi tiene rivolti gli occhi quasi ad illuminare di sè il significato della scrittura, e il cielo è azzurro, e il bel paese sembra intento a

mirarli, e lontano i monti biancheggiano di neve, avrebbe in mente uno fra'più cospicui esempj del come il gusto consista nel sollevare ogni cosa col *sentimento d'un'alta idea.* Se in musica ne volessimo un esempio, basterebbe il coro de' *Lombardi: o Signor che dal tetto natìo;* note forti e meste che nel Quarantotto si congiunsero a inni di guerra e di preghiera.

13. Sicchè in quest'ufficio del gusto intellettuale, che *saggia* la bontà dell'opere, s'acchiude l'altro ufficio che vien giudicando i limiti; dico i limiti dell'equazione fra stile, immagini e concetti, e, ancora, fra'concetti e l'idea più alta o principale del soggetto proprio. Scarseggiare, questo si giudica, quando l'opera non renda l'elevazione del sentimento; ma il più grave rischio e il giudicio più difficile sta intorno all'eccedere od allo sconfinare, dacchè questo si scambia facilmente con la detta elevazione. E qui bisogna tener l'occhio alla verosimiglianza, ed al gusto che la seconda; se no è gusto fallace. Si levò, per esempio, l'Alighieri a stupende visioni, e tuttavia si riconosce pressochè sempre in lui l'osservatore di natura, l'uomo cioè che la possibilità ideale raffronta con la realtà, e quindi co'fatti della coscienza e della natura esteriore, con la scienza e con la fede. Ma il Varano, benchè uomo d'intelletto non comune, tentando imitare Dante, le immagini del suo *Inferno* e le descrizioni del *Terremoto di Lisbona* esagerava, e così dètte nell'inverosimile o nello sconfinato.

14. Bisogna dunque principalmente aver'occhio

a disporre i concetti e le immagini per modo, che la volontà di far più comparire il nostro soggetto non anzi lo immiserisca e lo snaturi. Ecco due insigni esempj della misura nell'arte. L'Alighieri, nel *Poema Sacro*, si proponeva di celebrare Beatrice. Or quand'egli la poneva ne' più alti gradi dell'Empireo, qual più facile tentazione a poeta non misurato di sublimarla nel grado primo? Ma invece la finge nel giro terzo, che.... *i suoi merti le sortiro*, e .... *che si facea corona, Riflettendo da sè gli eterni rai.* (*Par.*, XXXI.) E dopo, l'Alighieri descrivendo que'gradi dell'Empireo, mette nel primo la *Vergine Madre*, nel secondo Eva, e (*Par.*, XXXII, 7)

> Nell'ordine che fanno i terzi sedi,
> Siede Rachel di sotto da costei,
> Con Beatrice, sì come tu vedi.

Or si consideri che il poeta limita misuratamente davvero il suo soggetto; giacchè Beatrice sta ne'terzi ordini, sotto ad Eva che sta sotto a Maria, ordine di grado che Beatrice acquistò co'*meriti* proprj; e la luce poi ond'essa rifulge non è sua, ma è riflesso della luce di Dio: talchè impossibile cosa riesce a supporre tal donna un' allegoria soltanto della sapienza di Dio, come avrebbesi potuto, se il poeta non l'avesse determinata con immagini che le assegnano un luogo fra reali creature, anzi un luogo inferiore a creature più alte. Del pari, lo Shakspeare nel *Riccardo III* si proponeva mostrare i vindici rimorsi della coscienza: or quando il tragico sublime reca dinanzi a Riccardo i fantasmi de'trucidati da esso, qual più facile tentazione a poeta eccessivo, che mostrarci quel re allibito

e che inorridisca nel pensiero della prossima battaglia? Se tal fosse Riccardo, diverrebbe spregevole, più vile che scellerato, non più argomento di tragedia; e anzi, quantunque oppresso di rimorsi, svegliatosi dal sogno infesto, egli corre all'armi disperatamente.

15. Nè si dice mai a sufficienza quanto il gusto debba esercitarsi nel tenere dentro la misura i segni esteriori, affinchè questi non sopraffacciano il significato, nè l'esteriore l'interiore, o l'accessorio il principale. Altrimenti nell'arte del dire avvi, per esempio, uno spesseggiare d'epiteti (non basta mai porne un solo), e degli epiteti la gonfiezza; donna bella, mirabile, divina; pittura grande, ammirabile, stupenda, stupendissima; scienza d'uomo portentosa, miracolosa, e così via via. Nell'arti figurative lo studio soverchio de'particolari e dell'appariscenze fa dimenticare il tutto e l'espressione. Rispetto alla musica poi non può negarsi che nel *Profeta* del Meyerbeer, per esempio, fra le sue molte bellezze, processioni, campane, rimbombo d'artiglierie, balli, sole sorgente a spettacolo d'elettricità, e frastuono di trombe, di tamburi, di timpani, di casse, non faccian sì, che, pure largheggiando nel concedere uso di cose accessorie alla melodia del canto, il canto significativo di pensieri e d'affetti non paia sovente un qualcosa di appiccato e d'accidentale.

16. Simile pertanto all'esame di coscienza dell'uomo onesto per correggerla da'falsi giudizj, e per averne quindi regola di vita, occorre l'esame del gusto agli artisti per emendarlo da falsa educazione o dagli abiti

viziosi, e servirsene di norma poi ad assaporare la bontà dell'opere belle, con sentimento che all'ideale perfezione si solleva, ma dentro i limiti della verosimiglianza e fra gli estremi del difettivo e del soverchio. Certamente fra gli estremi, perchè il gusto, come sentimento e giudizio della misura che risplende nella idea, è un'armonia d'intelletto e di cuore. Caduto in demenza per troppo lavoro il Donizetti, che solo compose in pochi anni quanto a più maestri sarebbe stato molto, si racconta che i medici, presa inutilmente ogni altra via da farlo tornare in sè, tentassero infine la musica, sperando ravviare con essa la mente di lui smarrita. Ma invano, perchè fra le melodie più elette d'Italia o straniere, l'anima del Donizetti giacevasi muta e ottenebrata. Finalmente a' medici nacque una speranza, di provare s'ei riconoscesse la musica sua; e scelsero fra i canti della *Lucia* il più dolente. Allora, quasichè l'infelice si scotesse dal sonno e gli splendesse nell'intelletto un raggio di sole, alzò gli occhi ed esclamò: ah!... quanto è bello!... è l'aria del *Bellini* più perfetta! Or come avveniva che il misero uomo reputasse d'altri un'opera propria, obliando ciò che gli era uscito da'profondi della fantasia e dell'affetto, questo è o inesplicabile o qui a spiegarsi non necessario; pur fatto sta che risentitosi, l'intelletto di lui che non ricordò sè medesimo, riconosceva pure la bellezza de' canti amorosi, e, per un istante almeno, questi che erano venuti già dall'armonia interiore, vi ricondussero l'armonia.

CAPITOLO XXIX.

I Pedanti e i Licenziosi.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Che sieno i Pedanti e i Licenziosi. — 3. Significato più generale di questi vocaboli. — 4. Significato più proprio e stretto. — 5. Errori contrarj e vizj comuni. — 6. La pedanterìa va fuori di natura. — 7. Esempj. — 8. Va fuor di natura la licenza. — 9. Esempj. — 10. Non comprendono l' universalità i Pedanti. — 11. Esempj. — 12. Nè la comprendono i Licenziosi. — 13. Esempj. — 14. Non hanno vera nobiltà i Pedanti, — 15. e la licenza è ignobilità. — 16. Talchè gli uni e gli altri non conseguiscono fama durevole.

1. Mi ricorda che una tal notte io tornava da visitare un amico, il quale villeggia dietro Fiesole, e presi la via che gira da tramontana per il dosso scuro e ronchioso del monte, non per l' opposto che guarda Firenze, splendido d' oliveti e di giardini; e arrivato alla mole di mura etrusche, rovinante per barbara non curanza, sul vertice del campanile di Fiesole, snello a modo di stile chi da Firenze lo miri tra' due corni del giogo, vidi una corona di fiaccole che tutt' intorno rallegravano la notte, i luoghi alpestri e l' anima mia, come rallegrano le mie parole ora in pensarvi. Terminai d' ascendere l' erta, e sboccando a tergo della

cattedrale in piazza, vidi una moltitudine festiva e fuochi d'artifizio e luminare; perchè si festeggiava Santo Romolo che, morendo di martirio, fece vivere il Cristianesimo fra gli antenati di Dante, di Michelangelo e di Galileo. Sedei sulle pietre che fiancheggiano la chiesa, e, tra gli altri pensieri, mi tornò in mente com' intorno a queste festività popolari e sacre avessi sentito due opinioni: l'una d'uomini che le condannano per poco severe, stretti alla regola sola del rito sacro e sdegnosi d'ogni secolare giocondità; l'altra d'uomini che le condannano per troppo anticate, fastidiosi delle tradizioni e di tutto ciò che sia regola e modo alla libertà umana. E poichè in quel tempo io meditava le leggi del gusto, pensai fra me: ancora per esse vi ha i rigidi e gli sregolati, ossia Pedanti e Licenziosi; e ora ne vedremo l'opinioni contrarie e i vizj comuni.

2. Le dottrine false che s'oppongono al criterio dell'arte bella, cioè all'ordine della verità, menano tutte a falsare i giudizj e i sentimenti circa la bellezza dell'opere; com'altresì ogni errore degli artisti procede da falsità di gusto, ch'è regola immediata dell'opere loro; ma ciò diversifica dal mio argomento. L'artista può, anzichè per proposito *formato*, sbagliare per non buona educazione, per non buoni abiti o per accidentale svista e passeggera; gli errori *speculativi* del Panteismo poi, del Dualismo e dello Scetticismo, esaminati altrove, offendono i precetti del gusto in quanto ne impugnano i criterj; ma si danno inoltre opinioni false d'uomini che, senz'ascendere a'principj d'una *dottrina* speculativa, e pure *formandosi*

una opinione deliberata, risguardano direttamente il gusto medesimo e le sue leggi, o esagerandole o negandole. Or come può egli accadere questo? Certamente le regole che danno i metodi veri d'un'arte qualunque, sono intrinseche alla materia od al soggetto dell'arte stessa ed alle potenze conoscitive dell'uomo; sicchè, discorrendo a rigore, ogni erroneità di norma o di metodi scende da errori sopra la natura degli oggetti e della conoscenza, o conduce a quelli; ma non sempre si scorge da tutti tal relazione intima, e però alcuni errano circa le leggi e i metodi dell'arte, senz'avvertire i vizj fondamentali che stanno in principio e in fine. Come rispetto all'urbanità certuni non vedono che il trattare manieroso s'attiene intimamente al vivere umano e quindi all'onestà, e che però le s'oppongono i modi o zotici o cascanti, avviene così de' metodi nell'arte del Vero, e così avviene del gusto e de' suoi precetti o metodi nell'arte del Bello. Per *determinata intenzione* dunque, ma *senza professare fondamentali errori*, esagerano la legge del gusto i Pedanti, la negano più o meno i Licenziosi.

3. È un soggetto curiosissimo, chi lo esamini profondamente. Lo spirito umano ha consapevolezza di leggi che gli si contrappongono come regole a libertà ordinata, e indi procedono l'arti tutte del Vero, del Bello e del Buono; giacchè l'ordine delle cose conosciute divien regola da seguirsi. E appunto perchè l'animo umano è fornito di libertà e può soggettarsi o no alla legge, sorge una doppia tendenza estrema, o di esagerare i precetti e l'autorità di chi li promulga,

o di esagerare la libertà. Quando siffatte inclinazioni si riducano all'atto, e si riferiscano ad ogni legge, abbiamo l'universale pedanterìa (per dire così) e la universale licenza. Perchè mai universale? Perchè risguarda la scienza, l'arte bella, e il vivere umano ne'suoi doveri, ne'diritti e nel piacere. La scienza? Chi vuol far camminare il ragionamento a gruccie di sillogismi, chi senza regola di sorta. Il vivere umano? Chi vuol solo il dovere senza utilità, chi solo il piacere disamorato, chi ad ogni passo vuol ritegno di leggi, e chi rifiuta ogni reggimento; chi per l'istruzione o per l'educazione vuol tutt'i cervelli ad unica stampa, e chi rifiuta ogni magistero. L'arte bella? E non solo vi ha chi la imbriglia di precetti arbitrarj e chi la scavezza quasi cavallo indomito; ma inoltre, o è artificiosamente logicata o slogicata, come il discorrere pedantesco e il dissoluto, è puritana o voluttuosa, scrupolosa o rilassata, cortigianesca o demagogica, di modi cerimoniosi o di rozzezza petulante. Poi, dacchè l'animo traviato finge a sua immagine Dio e il mondo, e però com'in filosofia chi foggia l'universo col modello di leggi *a priori* e chi lo crede venuto a caso, chi fa della religione criterio unico e chi la dice inane fantasia; così v'è un'arte che prende a modello suo un mondo artificiale e un'arte superstiziosa, o per contrario un'arte di fenomeni casuali e scredente. Procedendo più oltre con l'indagini si vede, che in fine della universale pedanterìa sta l'Oggettivismo assoluto, cioè il Panteismo, che, non distinguendo i termini dell'attinenza, identifica il pensiero con gli oggetti, l'apparire con l'essere, l'ordine ideale col reale, ond'il pen-

siero è legge di sè stesso e d'ogni cosa; ma per contrario in fine della licenza universale sta lo Scetticismo assoluto, che, negando l'attinenze, identifica gli oggetti col pensiero, e l'essere col parere, ond'ogni cosa crede apparenza e nulla più, e impugna quindi ogni legge.

4. Ma tutto questo non è la pedanterìa o la licenza nel significato più proprio e più stretto che le prendiamo qui; perchè le intendiamo relative, non agli argomenti dell'arte bella, sì a ciò che più estrinseco sembra rispetto a quelli, benchè intrinseco sia e che forma la regola del gusto. Pedante non significò vizio in principio, ma voleva dire pedagogo, cioè guida e maestro de' fanciulli; ma poichè costoro facilmente avvinghiano troppo in regole artefatte i loro discepoli e, usati a conversare con essi, prendono tono dottorale anche con gli uguali, seguì che tal voce suonò esagerazione ridicola di precetti e d'autorità. Buon significato ancora ebbe o può avere la licenza, quanto *è lecito, licet;* ma poichè taluno di *libito fa licito*, licenza suonò abito d'operare con libertà disordinata. Sicchè l'accezione di queste voci, pedanterìa e licenza, è abuso d'autorità e di regole artificiose, o viceversa è abuso della libertà e del piacere proprio ne'giudizj del gusto. Quindi accade, che talora i più legati e severi quanto alla materia ove cadono l'arti del Bello, poi sono i più sciolti e arrendevoli quanto al modo di trattarla, come ne dettero esempio singolare alcuni Romantici, che da una parte cercavano ristorare il Cristianesimo nell'arti, e dall'altro si opponevano al Classicismo, le cui

leggi, perchè tolte da esemplari pagani, rigettavano tutte. Avvi di contro taluni, che, sciolti e anche dissoluti nella materia, son rigidi nel modo di ordinarla con l'arte loro; com' appunto alcuni *Classicisti*. Non si accorgevano i primi, esser cristiano anche ne' Pagani ciò ch' è ordine; non s' accorgevano i secondi, esser l' ordine de' modi apparenza naturale d' ordine interno. Così vediamo in Filosofia usare qualche Teista i metodi *a priori* del Panteismo, nè avvedersi di tale dipendenza e di tal conclusione; o il contrario.

5. Stando perciò alla significazione più stretta, i Pedanti, considerate alcune leggi vere del gusto, le distendono più o meno fuor de'loro limiti convenienti, e se qualche autorevole uomo dettò precetti, non credon possibile un caso diverso che venga debitamente regolato da qualch' altra legge o da qualch' altro precetto. I Licenziosi, all'inversa, più o meno negano (come già dissi) legge e precetto, talchè o non ve ne sia, o si formino a piacere caso per caso senz' alcuna universalità di dottrine. Più o meno diceva, perchè non tutti son Pedanti o Licenziosi puri, ma invece molti han del pedante o del licenzioso, e, se vuolsi, sentono di pedanteria o di licenza, come vedremo da esempj che recherò; ma ora consideriamo gli estremi. Le quali contrarietà son sì vive, che i Pedanti schietti chiamano licenza ogni novità, e i Licenziosi schietti chiamano pedanterie la retorica e i contrappunti musicali e le scuole del disegno; perchè usò sempre dar nomi odiosi a ciò che s' odia e vuolsi diffamare. Similmente nella scienza chi abusa de' precetti logicali, e chi a ro-

vescio li chiama pedanteschi, o nel vivere umano chi abusa del Galateo e chi l'ha in uggia; pure amanti di scienza e d'onesto vivere gli uni e gli altri, ma poi metodi e garbatezza lor sembrano cose sottoposte o all'autorità od all'arbitrio. Bensì per l'antico dettato che gli estremi s'incontrano, pedanterìa e licenza si somigliano nell'opposizione all'ordine vero della natura e negli effetti; com'ora chiarirò, dopo avere mostrato in che le due opinioni consistano.

6. Pedanti e Licenziosi escono di natura, cioè dall'ordine del vero. Infatti, pochi sono i precetti della pedanterìa in paragone delle vere leggi naturali, ma troppi sono in paragone della naturale spontaneità. Pochi certamente, giacchè ogni libera varietà d'ingegni e d'argomenti dipende per fermo dall'ordine di ciò che si tratta e dall'ordine delle facoltà interiori, nè dobbiamo reputare che diasi cosa ordinata nè atto fuor d'una legge; ma impossibile impresa riesce ad uomo nato il predeterminare sì mirabile varietà: talchè avviene che certi precetti secondarj la pedanterìa generaleggj troppo, come in Fisica fan coloro che la trasmutazione delle forme accidentali distendono alle specie. Quindi la legislazione pedantesca, ch'è scarsa rispetto alle dovizie naturali, torna soverchia poi alla libertà degli artisti e dell'opere loro, perchè vuol prefinire co'precetti l'indefinibile, cioè la loro inesausta diversità; però una legge che da sè stessa è vera, divien falsa per troppa estensione. Così, adoperando eccessivamente l'autorità di legislatori del gusto famosi, ciò ch'essi han posto per certi rispetti, coloro gli applicano

poi oltre l'intenzione degli autori e oltre la verità. E quindi si procede in contrario a quanto dee l'arte bella, le cui opere, sottomesse a leggi universali, spontanee sono ne' particolari e si generano dall' intrinseco dell' argomento; dove badando sempre a' precetti o ad esempj esteriori, l' opera vien dall' estrinseco, e quindi senza vitalità e senza interiore unità di concetto e di sentimento. Segue a tali artisti, come a' meticolosi di coscienza, che, tremando sempre d' offendere un precetto naturale o positivo, han timorosa, piuttostochè timorata coscienza; che opera invece con libertà di timore reverente alla giustizia, cioè di rispetto amoroso, e però siffatti uomini non hanno mai generosa virtù. Del resto, come si sovrabbondò ne' precetti retorici, così anche ne' precetti logici e nel cerimoniale della civiltà; onde nacquero i sillogizzatori sterili e le grossolane raffinatezze de' complimentosi.

7. Leggevano (per esempio) in Orazio *nec Deus intersit, nè intervenga un Dio*, e quindi ripetevano quel detto a condannare ogni soprannaturale nel dramma; talchè lo Shakspeare sembrava un barbaro, e noi da giovanetti credevamo che ne' drammi greci non avesse mai da comparire alcun portento. Sì Orazio aggiungeva *nisi dignus vindice nodus* (*Epist. a' Pisoni*, v. 91), e l' aggiunta era degna di lui, e dava limiti giusti all' altra parte del suo precetto, perchè quando il *nodo n' è degno,* allora può intervenire opera soprannaturale; ma ciò i Pedanti tacevano. Qual dunque sorpresa non avemmo, allorchè leggendo Eschilo e Sofocle o Euri-

pide, in tante lor tragedie, nelle migliori loro anzi, trovammo e Numi e Semidei e prodigj, e sostanzialmente un continuo attenersi del fatto umano all'ordine supremo de' Fati eterni? Allora, poichè i Pedanti avevan definito ciò romanticherie, i Classici parver proprio i romantici più arditi. Così per la lingua, in che confini non l'han voluta ristringere i tassatori dell'uso per soli esempj d'autorità e di quelle lor sole autorità, come fra gl'Italiani pressochè uniche del Boccaccio e del Petrarca o di Dante! In architettura le regole del Vignola, non più là, e però un edifizio barbaro Santa Croce; in iscultura ed in pittura le proporzioni d'una Venere greca o d'una Giunone, d'un Ercole o d'un Apollo, se no neppure Raffaello andava esente da censura; e il Rossini aveva errato in musica, travalicando gl'insegnamenti del Padre Mattei.

8. Oggi poi abbiamo da temere più i Licenziosi, che da natura si partono anch'essi, e più degli altri, perchè quelli almanco riconoscono leggi, ma questi reputano senza leggi la natura o senz'ordine di giudizj l'arte. Figliuola di natura è l'arte umana, e come naturalmente in ogni cosa i limiti della quantità e della qualità son leggi che determinano l'esser di ciascuna, così limiti di quantità e di qualità determinano l'essenza d'ogni opera formosa. Essi stimano la legge, o il buon giudizio del gusto, un alcun che d'estraneo all'argomento ed all'ingegno, e quasi un artificio che torna comodo e che viene appiccato di fuori, dov'anzi e' procede dall'interiorità della natura e dell'arte ben' ordinata. Indi uno spregio d'ogni precetto e d'ogni buon

criterio. Va nel modo medesimo quant' all'arte del ragionare; perchè, in verità, la negligenza de' precetti logici è a tale arrivata, che, mentre Galileo si ferma ogni momento a paragonare i ragionamenti proprj od altrui con le regole ricevute, per contrario chi domandasse oggi ad un fisico, ad un legista o ad un matematico le leggi del raziocinio e il perchè tal discorso sia un sofisma od un ragionamento retto, costui raramente lo saprebbe, ma l' ignoranza propria velerebbe con un riso di compassione a tal fatta vecchiumi; e può affermarsi che pur tra' filosofi, alcuni fabbricano sistemi senza sapere i termini del giudizio e del raziocinio. Ecco il perchè, in un altro rispetto, si reputi creanza fumar sigari per tutto, anche in ufficj gravi, anche dirimpetto a signore, anche ignorando se alcuno ne patisca.

9. Quindi s'ignorano d'ogni arte certe regole già familiari, perchè com' artifizj caddero in disistima, mentre derivavano da osservazione di fatti e di natura. Per esempio, fui presente alla domanda che un tale moveva se *buono* s'abbia da pronunziare *bono*, alludendo ad una disputa infinita che se n'è fatta; e un valentuomo rispose tosto, esservi già una legge notata dagli antichi, o dell'accento mobile, talchè *buono* si dice, non *buontà*, sì *bontà*, e *nuovo*, non mica *nuovità*, sì *novità*. E certuno aggiunse, che questa ottima legge si riscontra con altre leggi di pronunzia, per le quali l'*u* si leva talora se il suono del discorso lo richieda, e che ad ogni modo si pronunzia leggermente o quasi appoggiatura, non duramente quasichè si dicesse *büono;* e indi proviene l' affermazione di certuni assoluta

ch'e'non si pronunzi. Povere cosucce, ma ignorate oramai. Così parlano alcuni di novità nell'arti figurative, fuor d'ogni antica regola. Ma certe regole universali, lo starsene agli argomenti per esempio, e la relazione del verosimile col vero, son da natura nè mutarono mai. Si lodano e stralodano i Tedeschi oggi, e quantunque vorrei che Tedeschi e Francesi e Inglesi e Slavi e ogni gente amassimo e pregiassimo, ma che noi fossimo noi, l'Alemagna lodo anch'io; e su dunque, si veda che il Cornelius dipingendo giurisprudenza, medicina, filosofia e teologia, come già Raffaello la *Scuola d'Atene* o la *Disputa del Sacramento* e il *Parnaso,* non imitò lo stile di lui, ma come lui fuggì l'allegorie sottili e dalla storia tolse il verosimile, cioè dipinse adunati dell'antica età e della nuova giureconsulti, medici, filosofi e teologanti.

10. Talchè fuorviando dalla natura, i Pedanti e i Licenziosi non comprendono l'universalità del bello e dell'arte sua nel tempo e nello spazio. È il medesimo che abbiamo notato innanzi; ma ora più specialmente nel rispetto, che la natura essendo indefinitamente varia circa i particolari, sebbene simile a sè stessa quanto a certe leggi generali, questo variare del particolare senz'offendere la generalità, costituisce l'universalità di natura; e però chiunque mette alcuni precetti determinati, nè riconosce possibile altra differenza, si ristringe ad alcuni tempi e luoghi, o, meglio, ad alcune opere, condannando chi se ne scosti. Va così anche per le regole del ragionamento. Taluni Scolastici, che sapevano a memoria i libri logicali d'Aristotile, si ristrin-

gevano poi alle forme del Sillogismo e dell'altre argomentazioni, sicchè davano tutto al metodo dimostrativo, e quasi niente all'inquisitivo, alla deduzione ogni cosa e niente all'induzione, moltissimo al vigore del raziocinio deduttivo e pochissimo all'esame de'fatti ed al graduato salire via via a più alte verità generali; nè quindi sapevano acconciarsi alle scoperte di Galileo e a'suoi dialoghi di *Nuove scienze,* o ad un procedere di ragionamenti più franco, più vivo, più efficace. Ancora, certi azzimati computatori di Galateo imputano di barbarie ogni età ed ogni gente che non muova i bracci e le mani e il capo e i piedi alla lor maniera.

11. Se precisamente alle specie di poesia notate da Aristotile, od alla lor differenza di materia e di modi e di stromenti, come poi le veniva esaminando il Tasso ne' *Discorsi dell'Arte poetica*, fosse restato Dante, la *Divina Commedia* non avremmo, che per fermo in cotali specie non entra, nè avremmo i *Trionfi* del Petrarca, ma l'*Affrica* soltanto e il *Canzoniere.* Che non s'è detto mai dello Shakspeare da coloro, che non vi trovavano appunto le regole vere o supposte d'Aristotile per la tragedia? E il Tasso, che sì alto intelletto ebbe, ne'discorsi predetti chiamando a esame i poemi romanzeschi secondo le specie aristoteliche, il Boccaccio e l'Ariosto poneva tra gli Epici come Omero, e quindi l'epopea romanzesca non reputò una specie a parte, dicendo che di fatti illustri parlano gli uni e gli altri; nè s'avvide che male nell'enumerazione aristotelica troveremmo il poema eroicomico, e male quel vagare di *Novellatori* da fantasia in fantasia come

l'*Orlando innamorato* ed il *Furioso* per ogni genere di cose, male poi la finissima ironia che rende comiche le loro invenzioni, le quali altrimenti sarebbero spesso grottesche. Ma insomma, non ignoriamo che il Palladio consigliò la Repubblica veneta di gettar giù il palazzo de'Dogi e rifabbricarlo a regola di Vitruvio.

12. Non comprendono l'universalità neppure i Licenziosi, e sono anzi più ristretti de'Pedanti, giacchè questi almeno rispettano qualcosa del passato, ma i Licenziosi assoluti non rispettano nulla; e quelli pongono alcun che di stabile, ma questi servono a' capricci proprj o del tempo loro e de'lor luoghi o alla moda. Veramente, come la civiltà consiste per certuni, non già in vestire a modo de'più e vivere a modo de'meno, chè ciò va bene, ma nel secondare anzi qualunque accidentale stranezza del vestiario e della barba o dei capelli, e fino di unghie corte o lunghe, fino a moversi saltellanti o adagio adagio, così gli artisti licenziosi badano ad ogni mutabilità di gusti. E come i logici della moda ragionano a seconda del vento che tira, tal'è la poetica, la retorica, il disegno, il contrappunto di chi sempre domanda: che tempo fa? Però, salvo i capriccj del momento, spiace ogni altra cosa, e segnatamente quello che mostra regolarità di leggi, com'i Classici della letteratura o della musica o gli ottimi disegnatori; e quand'anche siavi studio erudito dell'opere loro, resta gelida erudizione, non diviene mai accendimento d'ammirazione, perchè il gusto è tutto voltato ad altri sapori. Ma indi accade, che mutandosi d'anno in anno e quasi d'ora in ora il gusto non ra-

gionevole, gli artisti di moda son gli artisti d'un anno, e pressochè d'un'ora che va e non ritorna.

13. Rammento che negli anni miei primi correva sempre di voga l'*Ossian*, benchè meno ch'a' tempi del Cesarotti, l'*Ossian* che pure ha bellezze non poche nè mediocri, e bella traduzione poi quella del Cesarotti è davvero; ma infine tutti ossianeggiavano, e allora io stesso, che ora non so capacitarmi del gran diletto che solo mi davano le larve Caledonie, sentiva scipitissima la lettura degli antichi, e così a molti pareva; e ci adiravamo di que'maestri che volevano persuaderci del contrario, e in cuor nostro gli accusavamo certo di retrogradi, quantunque di tal voce non si facesse sì largo mercato come poi; e così bisognava cancellare tanti secoli di letteratura, come per fine contrario (cioè pedantesco) i contemporanei di Giorgio Vasari davano di bianco alle pitture del Quattrocento e del Trecento e rabberciavano alla grecanica od alla romanesca gli edifizj del Medio Evo: tanto gli estremi si toccano amichevolmente! Rammento poi che non molto tempo fa un artista valoroso dètte in furia sentendo alcuni pittori o scultori novellini che parlavano con pietà di Donatello e di Michelangelo; come io stesso udiva, passando per la via, dire ad uno di squarciata loquela: oh! per que'tempi Leonardo era valente, ma oggi siam tanto più là! Per que'tempi, diceva pure il Vasari, discorrendo d'opere d'Arnolfo e d'altri novizi de'tempi addietro; ma il Vasari pedantescamente, uomo bensì gigantesco in ragguaglio di questi, che licenziosamente sorridono alle regole antiche del disegno.

14. Allontanatisi dalla natura e perciò ignari dell'universalità, i Pedanti e i Licenziosi, benchè contrarj fra loro, mancano di nobiltà similmente. Nobile infatti è l'arte bella, perchè l'avviva il sentimento d'un'alta idea. Or l'arte pedantesca ingegnasi certo d'ostentare nobili modi, ma cade in artificio, e indi perde la nobiltà vera che semplicemente palesa l'alto sentire interno. Come i popolani prendono per interna suggestione di natura un parlar gentile, un guardo gentile, un moversi pieno di gentilezza, quando li stringe un affetto pio e leggiadro e che lo manifestano con ingenuità; così a rovescio un signore prende alcun che di assiderato e però in sostanza di zotico, quand'egli affetta modi nobileschi, e, sia pur preso nell'animo da gentile sentimento, l'artificiosità esterna lo viene mascherando e quasi sbugiardando. E se nel cospetto di veramente nobil'uomo che mostri nobiltà ne'sembianti, ne'moti e nelle parole, noi ci sentiamo nobilitare, o viceversa nel cospetto di que'cerimoniosi anche finissimi ci sentiamo freddi e perciò come abbassati; del pari l'arte ci solleva, se nell'ordine suo ci manifesta la spontaneità d'un sentimento alto, e ci deprime se l'ordine compassato nasconde l'idea e l'affetto: e ciò proviamo ne'libri d'architettata poesia, come in musiche troppo dotte, o in troppo regolati disegni. E rammento, ch'entrando sull'alba sotto gli archi del tempio di San Francesco ad Assisi, l'anima mia sentì Dio e l'anima grande di quel poverello; ma nell'edifizio del Vignola giù alla Porziuncola, luogo che san Francesco amava tanto e dove morì, l'anima restò muta.

15. Se i Pedanti ostentano ghiacciata nobilea, ostentano volgarità i Licenziosi. Nè intendo qui la volgarità de'concetti o degli affetti, perchè ciò non risguarda l'argomento presente; ma intendo dire che la nobiltà interna richiede nobiltà esterna, e che nobiltà è ordine d'alto sentire nell'interno e ordine corrispondente di segni all'esterno, e che, separato da questo, l'altro non apparisce o prende aspetto d'ignobilità. Come certuni che son buoni di cuore, ma barbari di modi, chi non gli abbia molto in pratica li stima duri e villani; parimente un lavoro d'arte buono e bello nell'idea e nell'immagini concepite, cattivo e brutto e quind'ignobile sembra, se sregolato. Nè perciò nobilita noi quest'arte scompigliata, quantunque non corrotta; perchè l'aspetto dell'ordine bello è necessario a nobilitarci, ossia l'arte dee trarre a nobiltà il popolo con la presenza dell'ordine formoso. Magistero di nobiltà potentissimo è l'arte bella che si governa con legge di gusto, cioè col sentimento di un'idea che apparisce in ordine di cosa immaginata od espressa; perchè tale idea posta dinanzi al popolo ne'teatri, ne'libri, ne'dipinti, nelle statue, negli edifizj, nell'arte musicale, ma sempre armoniosamente, lo avviva di quel sentimento, e lo informa dell'ordine stesso che dagli artisti si trasfonde in lui, padri allora di lor nazione veracemente. Quand'ho considerato le incisioni che ritraggono le pitture del Cornelius o dell'Overbek, le altre dell'Hess ed il Valhalla, ho sempre pensato a questa educazione potente in mezzo ad un popolo fiero; e se dipinti celebratori di Totila e d'Attila fan fremere un petto italiano e gli fanno

esclamare: primi furono i Cimbri, avanguardia de'barbari futuri, talchè Roma, che ne sentiva come il calpestìo lontano, tentò preoccupare le vie; nondimeno a veder nobilitate con civile formosità d'arte le patrie tradizioni, allora si capisce qual'idea e qual sentimento e qual magistero cagionò i trionfi alemanni.

16. Perchè contro la natura e contro l'universalità e contro la nobiltà i Pedanti esagerano le leggi del gusto e i Licenziosi le negano, la fama dell'opera loro non è durevole. Possono bensì avere gli uni e gli altri un grido passeggero, mentre i lor tempi e paesi risentano i vizj medesimi o di troppo dare all'autorità od alla libertà; pur siffatte disposizioni, contrarie alla natura umana, non reggono, sicchè l'idolo dell'aura partigianesca va giù prestamente. In pochi anni oh! quanta celebrità d'uomini che a dubitarne pareva sacrilegio, è dimenticata oramai, e molti sopravvissero alla lor fama; come il Lamennais che indi menò gli ultimi anni suoi crucciato, egli (anche da cattolico) principale campione in Francia d'uno stile insolito e d'immaginazioni vaporose. Ma quasi olivo che, mentre par secco, rimette i polloni dal pedale, gli artisti che seguono la verità viva, Omero e Dante, Sofocle e lo Shakspeare, la bella prosa del Bossuet e di Galileo, il disegno de' Cinquecentisti e la musica che, parla con melodia, quando più sembrano passati, ecco mostrarsi nel mondo più vivi che mai; perchè la lode resta immortale a chi, per meritarla, non abbandoni l'immortale natura.

CAPITOLO XXX.

Estro. Leggi dell' ordine immaginato.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Immaginazione. Rinnovazione di fantasmi, — 3. e innovazione o invenzione. — 4. Queste per tre modi, spontaneo, pensato, meditato. — 5. Legge universale della fantasia e sede di quella nell' intelletto. — 6. Gradi dell' invenzione immaginativa. Primo; mutamento di alcune cose percepite. — 7. Secondo; immagini di cose reali non percepite. Terzo; novità d' immagini fra percezioni oscure. — 8. Quarto; un ordine di verosimiglianze relativo a un ordine di cose reali determinato. — 9. Quinto; relativo a notizie vaghe. — 10. Sesto; relativo ad astratte generalità. — 11. Settimo; fantasmi di cose semplici, spirituali, divine. — 12. Ultimo; armonia universale di fantasmi e loro elevazione. — 13. Perchè l' estro abbia tal nome. — 14. Origini sue misteriose. — 15. Estro fallace o vuoto, e vero o fecondo. — 16. Conclusione.

1. Se oggetto dell' arte bella è un ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso, e se dell' ordine ideato si parlò finora, devo passare all' ordine immaginato che di quello s' impronta, come segno interno dell' idea; segno sensibile interno che la rende capace d' essere all' esterno rappresentata sensibilmente. L' intelletto, qual potenza inventiva e massime in relazione

con l'arte del Bello, sappiamo che si dice *ingegno*, e che l'immaginazione degli artisti dicesi *estro:* sicchè prima esaminerò che cosa sia l'estro, e come operi e quali origini abbia. Del resto, la forma immaginativa che prendono i concetti nell'arti del Bello, costituisce la loro natura per modo, ch' elle si chiamano *Arti d'immaginazione.*

2. Immaginazione pertanto ed estro son la medesima cosa, bensì aggiuntavi la relazione con l'arte bella. Ora, per immaginazione che intendiamo noi? Più strettamente, immagine suol dirsi la visibile apparenza de' corpi risvegliata in fantasia, come se rivediamo entro l'anima nostra l'aspetto di persona già veduta fuori, o come l'interno apparire dell' aspetto di paesi lontani e veduti altre volte. Più largamente poi, si dice immagine l'apparenza rinnovata e sensibile interna d'ogni sensibile esterno; come, se la fantasia ci rinnova le sensazioni di tatto e odori o sapori o suoni tanto in veglia quanto in sogno: per esempio, unite all'immagine di colli fiorenti si ridestano le fragranze de' fiori e il morbido seggio dell'erba, ove merendavamo giovinetti, e le spensierate canzoni di quell'età. Tutte le sensibili apparenze de' corpi, adunque, si rinnovano in fantasia. Ma con significato più largo ancora, immagine diciamo pure il ridestarsi d'ogni sentimento interiore, ossia di que' sentimenti che si riferiscono agli atti spirituali dell'animo, come uno svegliarsi nel pensiero i ragionamenti e gli affetti del passato, e come, vedendo alberi fioriti, un risuscitarsi coll'aspetto de' nostri ge-

nitori la memoria di quanto gli amammo. Si fa dunque nell'immaginativa un'immagine sola, indivisibile, di cose interiori e d'esteriori, un'immagine dell'unità vivente nostra che sente sè medesima e l'universo, e nel presente rinnova il passato.

3. Nè basta, in tale unità d'immagini *rinnovate* s'unificano nuove immagini, relative sibbene a sentimenti ed a sensazioni provate altra volta, ma che in fantasia trasformiamo per guise innumerabili, aggiungendo, levando, mutando; come talvolta in sogno si rivede un volto noto, che riconosciamo e che pure non è lo stesso, ma più bello, più brutto, di più o di meno età, e simili. Or tutta questa unità di sensibili esterni e d'interni, rinnovati ed innovati, accade per natura e per arte nella fantasia degli artisti che la manifestano ne' loro lavori. Togliete a esempio un celebre sonetto del Petrarca:

Levommi il mio pensiero in parte ov' era
    Quella ch' io cerco e non ritrovo in terra;
    Ivi, fra lor che il terzo cerchio serra,
    La rividi più bella, e meno altera.
Per man mi prese, e disse: in questa sfera
    Sarai ancor meco, se il desir non erra;
    I' son colei, che ti die' tanta guerra,
    E compie' mia giornata innanzi sera.
Mio ben non cape in intelletto umano;
    Te solo aspetto, e quel che tanto amasti,
    E laggiuso è rimaso, il mio bel velo.
Deh! perchè tacque ed allargò la mano?
    Ch' al suon de' detti sì pietosi e casti,
    Poco mancò ch' io non rimasi in cielo.

Nell' immaginazione sua il poeta *rivede* Laura, *più* bella bensì, e *meno* altera; e alle immagine del bel *corpo* s' unisce l' immagine degli *affetti*, e poi v' hanno l' immagini nuove del terzo cielo e di parole sì soavi e pure, novità poeticamente trovata con sì schietta leggiadria e con sì semplice unità.

4. Rinnovazione a un tempo ed innovazione ci ha dunque nell' immaginativa, e accade ciò spontaneamente o pensatamente; giacchè non solo, per esempio, a rivedere un amico si riproducono senza volerlo i fantasmi della gioventù nostra, e, senza volerlo, la fantasia finge immagini del futuro; sì ancora noi possiamo richiamare di proposito nell' immaginazione i sembianti di quell' amico, e insieme con essi la immagine *rinnovata* d' un tempo che fu, e figurarsi nel pensiero i fantasmi d' un tempo che sarà. Perfino i sogni si procacciano apposta, quando ci addormentiamo con la fantasia fissa in un obbietto. Meditatamente, poi, non che solo pensatamente la fantasia *rinnova* e rinnovando *innova* od *inventa;* e non soltanto per l' arte del Bello, sì per bisogno di scienza, come fa il Geometra che forma in fantasia un poligono ch' egli non ha mai veduto nella natura, o come fa il Fisico che per ipotesi pensa un fenomeno e, prima di verificarlo nell' esperienza, lo figura nella immaginazione. Del pari l' artista, musico, disegnatore, poeta, finge nell' immaginazione sua mirabili novità, che sono mescolate a fantasmi rinnovellati, e quelle poi significa esternamente per suoni musicali, o per parole, o pel disegno; talchè il Domenichino, prima di lavorare i di-

pinti sulla tela, già tutti gli aveva lavorati nel pensiero. A che ci parlano dunque taluni di solo copiare la natura senz'inventare mai nulla, se natura di fantasia è inventare qualcosa tutti e sempre?

5. Premesso dunque, che nella immaginazione d'ogni uomo per natura e per arte si comprende il rinnovamento di sensibili esterni ed interni e anche novità di fantasie, domandiamo, qual mai legge universale governi l'apparenze immaginative. Questa legge noi la conosciamo ed è sempre la stessa, cioè l'armonia de'simili e de'contrarj, o la legge di corrispondenza e di contrapposto. Le immagini si rinnovano per naturale somiglianza o, almeno, per analogia, e con le somiglianti vengono le diverse che a loro si contrappongono; come la primavera d'oggi mi richiama la primavera d'anni fa, e il diverso tempo di giovinezza, e luoghi simili a questo e dissimili, e la viva letizia dell'animo già inesperto. Ma la legge de'richiami e de'mutamenti ov'ha la sede sua? Notisi bene: non già nell'animale fantasia che soltanto ridesta i fantasmi del senso, mentrechè abbiamo qui rinnovazione anche d'affetti non animali, e innovazione di fantasmi, e armonia di tutto ciò; e dunque la legge predetta sta nel *conoscimento delle relazioni* o nell'intelletto, quantunque lo aiuti anche la legge spontanea de'fantasmi corporei. Del resto, quel che io dico qui è verità di consentimento universale; giacchè tutti chiamano uomo di fantasia o di molta immaginazione chi sia fecondo nell'immaginare, o dicono una cosa essere di fantasia se fuori di realtà, e però la virtù

inventiva o intellettiva dell' immaginare si conosce da ognuno; com' altresì nessuno ignora, che la fantasia può tenersi a freno per la ragione o lasciarsi andare sbrigliata, e che tanto più fervono le bizzarrie fantastiche, quanto meno intelligenza e volontà sien vigorose o non ordinate, come ne' fanciulli, ne' malati e ne' popoli non civili. Al senso comune consentono poi le tradizioni dottrinali, perchè la Logica e la Morale insegnarono sempre a reggere in briglia l' immaginazione; precetto vano, se la fantasia non apponesse nulla di suo a' fatti naturali, e se intelletto e volontà in quella non potessero niente.

6. Così è, dunque. Ora per intendere come la fantasia degli artisti, *pensatamente, meditatamente* operi nelle invenzioni sue, vediamo come innanzi proceda *spontaneamente;* proceda, io dico, per gradi dal meno al più; talchè verificheremo nascondersi per natura entro di noi tutti un artista ch'è poeta, disegnatore, musico, cioè la fantasia (quantunque gli artisti l'abbiano ad eccellenza); e ch'essa è l'artista degli artisti, chiamata estro, e che dall' intelletto vien regolata e produce l'opera bella esteriore. Prima o minima novità; cose già percepite mediante i sensi o nella coscienza si tramutano in fantasia, ritenendo bensì dell' antico, ma pigliando del nuovo. Pensiamo noi, per esempio, agl'innocenti piaceri della fanciullezza? E vengono dinanzi que'piaceri stessi, ma più vivi. La voce materna ci ritorna in pensiero, ma più dolce, l'occhio del padre, ma più amoroso; perchè la fantasia più abbellisce ogni cosa bella e buona, come più rende tetra e brutta l'immagine di

ciò ch'è brutto e cattivo. Sicchè, quando l'Alighieri nel *Paradiso terrestre* ci narra che subito non riconobbe la sua Beatrice, sì maestosamente più bella, eppur la medesima; egli da poeta imitò una legge comune di fantasia. Ciò accade non solo per immagini di cose distinte da noi, ma rispetto a noi medesimi, o se immaginiamo esser noi come vorremmo essere; per esempio, allorchè donna o uomo desideri farsi piacente, immagina entro di sè i modi più aggraziati ch'e' potrà prendere a questo intento, e indi finge (direi) un ritratto abbellito di sè nell'anima sua, e che vive, parla e si muove con grazia, talchè poi dalla fantasia passa l'immagine nella realtà, informando atti, moti e parole: proprio a quel modo che succede quando il pittore fa un ritratto più bello dell'originale medesimo, e quando un poeta ingrandisce poetando i pregj della sua donna.

7. Una seconda e più alta novità si è, che pensando a cosa non mai percepita co' sensi o nella coscienza, ma che per altrui testimonianza o per indizj sappiamo essere di fatto, in fantasia ce la figuriamo. Paesi lontani, ad esempio, noi ce li dipingiamo in mente; o, ricevuta lettera d'un ignoto, il tenore di questa ci muove ad immaginarlo con tali o tal'altre sembianze; o sentita la voce soltanto d'una persona, ce n'effigiamo il volto ed i sentimenti. Così ancora i poeti o i disegnatori fanno, descrivendo e disegnando a fantasia paesi od uomini non veduti, benchè reali. Evvi una terza e anche più segnalata novità; quando le percezioni di cose reali non son bene determinate com'in dormiveglia o anche in ve-

glia talora, la fantasia determina l'indeterminato co'suoi fantasmi; ed ecco i sogni e l'interne visioni che si mescolano a percezioni confuse, tramutandole o innovandole a suo modo. Così, dormendo leggermente, mi pareva essere in battaglia, e un colpo di porta sbattuta da' venti, e che io riconobbi svegliandomi allora, mi parve lo scoppio d'archibusi. Chiudendo gli occhi, vediamo talora nel bagliore che vi rimane impresso, un formicolìo di luce che piglia mobilissime forme di fiori o di figure geometriche, o vi appariscono storiate fantastiche avventure. Macchie nel muro, rumori o suoni alla rinfusa, sentimenti dell'animo non distinti, l'immaginazione configura in sembianti e in armonie o in affetti nuovi. E non sappiamo forse i castelli, gli animali o le battaglie che a noi sembra di mirare nelle nuvole, o i fiorami del gelo ne'vetri, ossivvero effigie umane o altro disegno in venature di marmo e di legno, e gli spettri notturni al raggio incerto di luna, e i gemiti del vento, e l'ombre degli alberi quasi persone? Or siffatte invenzioni della fantasia naturale l'artista imita con l'arte, giacchè sappiamo quanto riescano feconde d'immaginazioni nuove al poeta o al musico e all'artista del disegno le cose indefinite, come l'ombre de'boschi, i suoni del vento e (per esempio, al Vinci) le macchie confuse.

8. Una quarta novità maggiore: la fantasia, non solo in relazione di alcune realtà *particolari* suscita certi fantasmi, ma ben anco in relazione a un ordine intero di molte cose e di molti fatti produce un ordine correlativo di verosimiglianze fantastiche, quasi una

storia che si racconti nella fantasia stessa e quasi un dramma che dentro l'animo si rappresenti. Per esempio, allorchè leggiamo un libro di storia, la fantasia, mentre l'intelletto nostro impara i fatti, li veste d'immagini, e noi popoliamo così de'nostri fantasmi le città o i casolari, le reggie o i campi di guerra, se no la storia ci parrebbe muta e tenebrosa. E lo stesso avviene, allorchè noi ripensiamo gli anni trascorsi della nostra vita, sicchè l'immaginativa viene rappresentando non solo talquali le cose avvenute, ma, dietro i nostri desiderj, effigia in immagini le cose che noi vorremmo aver fatte, o vorremmo ci fossero accadute, e che non facemmo nè accaddero; o, altresì, mentre l'intelletto pensa le possibilità del nostro futuro, l'immaginazione avviva co'fantasmi queste possibilità ideate, quasi anticipata storia dell'avvenire. Le probabilità tutte di casi futuri la virtù dell'immagini accompagna con rappresentazioni più o men vive, a modo di poema; come se penso che un popolo potente abbia da distendere le ambizioni sue anco sull'Italia, l'immaginazione mi appresenta le cause o i moti primi di guerra e sull'alture dell'Alpe gli elmi scintillanti, e le battaglie vinte o perdute. Ecco le origini naturali del romanzo e di tutti que'poemi, drammi e melodrammi, che dalla storia meditata prendono verosimiglianze più o men fedeli; o ecco l'origini delle rappresentazioni storiche nell'arti del disegno.

9. Una quinta invenzione più ammiranda. Noi considerammo l'inventare della fantasia relativo a certa realtà e poi a un ordine lungo di realtà determinate;

ma evvi di più, che solo per notizie vaghe di fatti o di uomini la fantasia ne forma poi un ordine proprio d'immagini, tantochè la relazione con la realtà e con la storica verosimiglianza rimane ben poca, o generica, o quasi nessuna. Così avviene, quando di bocca in bocca dagl'immediati testimonj a coloro che sentono i racconti d'un fatto e da quelli ad altri, via via il fatto medesimo si viene alterando, finchè la verità non rimane fuorchè quasi un bagliore lontano; e in luogo di essa c'è.... che mai?... una novella più o men bene inventata. Or chi l'ha finta? come può ella venire raccontata sì minutamente, con sì particolari circostanze da parer vera? Certo non è l'apprensione de' fatti reali, e nemmeno è la semplice possibilità ideale de' fatti, ma un ordine determinato d'immagini che la fantasia figurò, e che vien significato in parole. Può esservi frode, o credulità, o gioco innocente di fantasia; pur fantasia sempre, novellatrice feconda. Or questo ci spiega l'origine delle popolari leggende che hanno per fondamento una realtà storica, benchè quasi alterata in tutto, come il novellare su Roma e su Fiesole raccolto da'cronisti antichi, e rammentato dall'Alighieri. E ci spiega poi molto di più, cioè il giro (*ciclo* si direbbe oggi) dell'epopee indiane su Visnù e Rama, o delle greche sugli Argonauti e sull'imprese di Tebe o di Troia, e, nell'Evo Cristiano, de'poemi cavallereschi, dove, per esempio, Carlo Magno (che i più antichi dicevano Carlo *Mano*) è tutt'altro dall'imperatore famoso, come dalle reali differiscono le imprese immaginate dei Mori e de'Cavalieri Cristiani. Sicchè indi s'origina ogni romanzo e novella, poema e

dramma, melodramma e disegno, i quali derivano quasi in tutto da fantasia, piuttostochè da storica verosimiglianza.

10. L'immaginazione sorge più oltre ad una sesta novità, ch'è la seguente. Un concetto generico e quindi astrattissimo non ha per sè stesso particolari o individuali determinazioni, altramente non è più generico, dacchè genere o specie si contrapponga sempre a individuo. Pure, se penso in genere all'animale o al cavallo e all'uomo, benchè con l'intelletto io miri a quanto han di comune gli animali e i cavalli o gli uomini, senza pensare punto al tale uomo e cavallo e animale, con l'immaginazione invece io fingo súbito e più o men chiaro il fantasma di uomini e di cavalli, un fantasma nuovo ch'è quasi il corpo fantastico di quell'idea e che somiglia uomini e bruti già percepiti col senso, e da loro differisce. Or questa inventiva non solo ci chiarisce il perchè gli artisti possano sì variamente immaginare il soggetto ch'essi eleggono a rappresentare con parola o con disegno e con suoni musicali; ma rende poi ragione dell'inventare che tutti noi facciamo assolutamente, senza nessun fondamento storico, per sole astratte generalità, verosimiglianze fantastiche; ond'una bambina, interrogata perchè voltata verso la parete facesse con la bocca un tal suono da imitare una fontana, rispondeva: empio la brocca per celia. Tantochè le madri e le balie san trovare le novelle più singolari, e il poeta, il disegnatore o il musico può rappresentare uomini e cose o fatti di mera invenzione.

11. Una settima novità, più insigne ancora. Per attinenza d'analogie lontanissime, la fantasia veste d'immagini tolte da' sensi le cose più semplici, e le prive di corpo e, ancora, d'immagini prese dalla natura le soprannaturali. Chi credesse ciò estro dell'arte soltanto, errerebbe, perchè anzi è di tutti; e dal fatto comune prende inzio l'arte. Quale apparenza, per esempio, può egli avere il punto matematico, che idealmente rifiuta ogni estensione? Pure la fantasia ce lo rappresenta com'un puntolino rotondo, che, quantunque minimo, ha un certo spazio. Anche il nulla e il vuoto immaginiamo quasi tenebra sterminata. Lo spirito dell'uomo e gli spiriti puri vengono popolarmente raffigurati com'ombra impalpabile o quas'immagini luminose. L'eternità ch'esclude ogni tempo, immaginiamo quasi scorrere di momenti, a somiglianza del vivere nostro, benchè senza termine; l'immensità poi, ch'esclude ogni spazio, ci appare in fantasia quasi spazio indefinito; e la creazione ch'esclude ogni modalità finita, sembra fantasticamente quasi emanazione di sostanze da Dio, un emanare, per esempio, di splendori da un punto di luce; e pensando a Dio, benchè l'intelletto sappia come l'infinito trascenda ogni confronto di cose finite, la fantasia reca in quello l'immagine nostra. Ora, queste immaginazioni tanto popolari, tanto comuni, non ritroviamo noi forse, benchè molto abbellite, ne' poeti antichi e ne'cristiani, o nelle arti del disegno? Anzi tal gioco d'immaginativa, non corretto da ragione o dal magistero religioso, fu material cagione del Paganesimo nella credenza e nell'arte.

12. Infine, la vivace unità di sensibili esterni e d'interni, rappresentata dalla fantasia rinnovatrice e innovatrice o inventiva, comprende per elevamento d'affetti un'armonia universale di rappresentazioni, ond'ogni cosa simboleggia ogni cosa, e tutto si solleva più altamente delle particolari realtà. Però se, com'abbiamo visto, l'anima finge sè stessa qual fantasma di cose visibili, viceversa l'immaginazione dona pensiero e affetto e senso a tutta la natura; e non solo i poeti, ma ogni uomo appassionato parla con gli alberi, con gli animali, co'fiumi, co'monti e col cielo. Anche, per analogia si mescolano le forme naturali, come gl'ippogrifi e i draghi alati, talchè l'alata Psiche de'Greci e l'Angelo alato de'Cristiani trovarono lor leggi nella popolare fantasia, che diventò arte di poeti o di pittori e di scultori. Naturalmente poi, quando c'investe un affetto d'ammirazione, l'immaginativa, sollevando i suoni, crea il suono poetico e musicale, da cui provenne il verso e la musica; o sollevando le forme geometriche de'corpi, ci figuriamo spazj e linee simboleggiatrici di ciò che ammiriamo, e indi proviene il disegno e l'architettura. Da stranissimo inganno procede il Materialismo, che reputa materiali, perchè relative a'corpi, le sensibili apparenze, mentr'elle sono entro di noi e fuora d'ogni spazio; talchè l'intelletto per la fantasia può rappresentarci, con tanto universale coordinamento di fantasmi, un mondo sì suo, di tanta novità e sì elevato, e indi generare l'arte del Bello.

13. Or l'immaginazione inventiva che ha tali gradi, considerata rispetto a'suoi fantasmi, considerata

poi rispetto agli artisti, dicesi *estro*, perchè tiene certi impeti o furori, che, quantunque dien luogo poi a contemplazione serena, tuttavia da principio quand' erompon l' immagini nel pensiero dell' artista, gli fan balzare il cuore di gioia e di desiderio, ed egli sente quasi una smania indomabile di recarle in atto. L' estro tien molta somiglianza con gli affetti subitanei, che d' improvviso sorgono ne' cuori giovanili, per esempio, ad un lampeggiare d' occhi o di riso; sicchè Platone spiegò il bello e l' arti del Bello con l' amore, fingendo una catena magnetica che unisce la Musa, il poeta e chi n' ascolta le parole. L' estro qual facoltà di sentimento, benchè governata dall' intelletto, ritrae per modo la natura dell' artista, che sebbene in tutti gli uomini più o men chiaramente corrispondano all' interno i segni del volto e del portamento, negli artisti poi tra volto e persona e arte loro e ingegno avvi attinenza più spiccata. Può rilevarsi, per esempio, da'ritratti che i pittori facevano di sè stessi e che s'ammirano nella Galleria degli Uffizj, quant'a ragione affermava taluno che gli artefici del disegno sortirono per lo più bellezza pittoresca, e che formosità di membra dispone meglio ad immaginare con formosità; e anzi, pur' il modo dell' immaginare o del giudicare col gusto, ritrae delle fattezze di ciascuno. Ne' musici meno apparisce la relazione dell' opera con l' esterna conformità del corpo, sì avvi sempre in essi mobilità finissima di volto e struttura dell' orecchio ampia, come nel Rossini. A' poeti, che trattano l' arte più comprensiva e più immaginosa, occorse più intimo accordo nell' esser loro; e quindi l' Alighieri, non già il solito e

artificiale viso di vecchia, bensì quel vero dipinto nella Cappella del Potestà, è severo e dolce come il suo poema; vasta e quasi epica è la fronte dell'Ariosto e del Tasso; ha del tragico la faccia pallida e il crine fulvo dell'Alfieri e l'alta statura; e alla poesia di Giacomo Leopardi s'accordano la lucentezza degli occhi, la gentilezza del riso e il corpo egro.

14. Quindi l'estro è misterioso nelle origini sue prime; perchè deriva dalla più intima essenza dell'uomo, misteriosa per sè, nota ne'fatti. L'artista, in certi tempi, prova grande aridità di spirito e sterilità di fantasia; ma poi all'improvviso lo punge un bisogno di lavorare, un'interna contentezza, un sospiroso desiderio quasi d'amore; giacchè allora, quasi bellezze ignote ch'uscendo dal buio si mostrino sull'uscio della sua stanza, ed esso le miri la prima volta, e il cuore n'esulti, gli appaiono nell'immaginazione i fantasmi lungamente chiamati. Perchè mai uno scrittore, che poteva immaginare un soggetto in mille modi, lo immaginò così? Perchè il disegnatore, che poteva vedere i sembianti di Cristo come li vide Luca della Robbia o Raffaello, l'immaginò diversamente? Perchè un canto di guerra sì diverso nel *Guglielmo Tell,* ne'*Puritani*, nella *Norma*, negli *Ugonotti?* Perchè la forma d'un tempio, piuttostochè altra? Il preciso perchè non lo sappiamo; benchè ce lo chiariscano alquanto i diversi studj e l'età diverse, nè il preciso perchè lo sa l'artista medesimo; sì sappiamo che il fantasma risponde in modo sensibile all'oggetto intelligibile, che forma l'argomento dell'artista e n'è la misura regolatrice.

15. Poichè l'origini prime son misteriose, certuni scambiano l'estro con effimeri ardori di fantasia, cagionati da molte cause, frequentissima la vanità; ma è vampa oscura, che non isfavilla luce di bellezza. Estro vero si riconosce da costanza di studj e di lavoro e da'frutti suoi, perchè potenza di fare urge l'animo a fare, e la potenza vuolsi giudicare agli atti, non a sterili presunzioni. V'ha pertanto un estro fallace, che svapora in fumo, cioè in fantasmi senz'idea e però non belli nè ordinati. Talaltra volta non è fallace l'estro, non d'apparenza vana, sì da natura, e ne dà segno con isprazzi di luce; ma perchè non preparato da una mente nutrita di pensiero, riesce vacuo ed infecondo, e si vede in molti giovani che, dato di sè alcun buono esperimento, poi s'abbandonano all'ispirazioni senza studio; ispirazioni oziose che somigliano a' fischi del vento in un canneto. Solamente da interiore armonia dell'intelletto alto e giudizioso con l'immaginazione viva traggono gli artisti l'estro vero e ferace.

16. Perchè noi abbiamo bensì esaminato che cosa sia l'immaginazione naturale di tutti gli uomini e l'estro degli artisti, facoltà di sentimento, ma governata dall'intelletto; e poi come operi l'immaginativa spontaneamente, pensatamente, meditatamente nella natura e nell'arte, per leggi di corrispondenza e di contrapposto, non rinnovando già solo i sensibili esterni e gl'interni, ma sorgendo ancora per gradi di novità a più alte novità, cioè da tramutare o inventare fantasmi particolari fino a serie lunghissime di fantasmi, o relative a storia o anche solo a idee astratte, da cose

naturali fin'al soprannaturale, da particolari armonie ad un'armonia universalissima, dove ogni cosa risponde ad ogni cosa, e tutto si solleva nell'elevazione del sentimento: e, poi, quantunque l'origini prime dell'estro si ascondano nel seno misterioso dell'anima, vedemmo che quello si riconosce negli atti suoi, e però è capacissimo di preparamento e d'arte. Ciò s'è veduto; ma quale sia l'ordine dell'immagini fra loro e con l'intelletto e co' segni esteriori e con gli obbietti, ciò si vedrà in progresso, e dall'osservanza di tal ordine procede l'estro fecondo e l'arte bella. Così per fermo, giacchè l'estro si prepara meditando l'idee dell'intelletto con amore, raccogliendosi nella natura interna, e osservando la natura esterna. Meditando l'idee, perchè l'idea è misura o forma delle immagini, e chi non abbia idea di nulla, non può immaginarsi nulla: Ecco sterilità di scrittori, di musici, e disegnatori, che vantano ignoranza di dottrine. —Meditando con amore, perchè senz'amore a nessuna fatica si regge, nessuno studio si fa, nessun'opera si compisce mai: Ecco sterilità d'artisti scettici o freddi. — Raccogliendosi nella natura interna, perchè l'arti traggono la più principale materia d'immaginazione da ciò che avviene dentro di noi: Ecco sterilità d'artisti dissipati. — Osservando la natura esterna, perchè la materia della immaginazione deriva inoltre da'sensi: Ecco sterilità d'artisti che lavorano sempre a ombra di scrittoio e di bottega, senza mai guardare gli obbietti a vivo lume di sole. —In quel verso sì citato e sì poco seguìto di Dante:

> Vagliami 'l lungo studio e il grande amore,

sta di tutte le regole la suprema.

CAPITOLO XXXI.

Armonia interna delle Immagini.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. *Sceltezza* e vita delle immagini. Sceltezza rispetto all'arti diverse; — 3. e rispetto ai componimenti speciali d'un'arte; e rispetto agli argomenti. — 4. Sceltezza per la qualità e per la quantità. — 5. *Vita* delle immagini, — 6. come le figure d'affetto nell'arte del dire. — 7. Unione del *sensibile* con l'*ideale*. Allegoria, e — 8. allegorie speciali, — 9. e vizj dell'allegoria. — 10. L'immagine deve ritrarre l'*idea intera*; e quindi bisogna immaginar l'opera innanzi di farla, — 11. e che rispondano i particolari al tutto, — 12. e l'estrinseco venga dall'intrinseco, e gli accessorj dal principale. — 13. *Spiritualità* delle immagini, — 14. e vizj opposti. — 15. Relazione specificata delle immagini co' segni. — 16. Conclusione.

1. Va dunque cercato che leggi abbia l'estro nell'ordine del bello immaginato, e primieramente nell'armonia dell'immagini fra loro e con l'idea e co'segni sensibili; chè della relazione con gli oggetti reali discorrerò in progresso. L'armonia con gli oggetti reali chiamo *esterna*, perchè la verità loro costituisce l'esemplare della verosimiglianza; e chiamo *interna* l'armonia di tutto ciò ch'entri nell'opera degli artisti e ne formi parte costitutiva. Se il fine intimo dell'arte bella

è un ordine di perfezione ideata, immaginata ed espressa, vedremo dell'immagini quale sia la formosità in sè medesima, quasichè noi considerassimo un volto leggiadro; e poi vedremo qual bellezza le immagini dell'estro possan prendere da' concetti della mente, quasi ci apparisse l'espressione del pensiero in un volto bello; e infine accennerò come possa prendere suoni musicali e linee o parole la bellezza immaginata, quasi atto e moto di bel corpo vivente. Ne' capi seguenti esamineremo l'armonia esterna in universale; partitamente poi l'armonia delle immagini con la natura corporea e con la spirituale, discorrendo infine del tragico e del comico nell'arte del Bello, cioè de'contraddittorj armonizzati.

2. Le immagini che l'artista, musico, disegnatore, poeta elegge a render sensibile l'idea del suo soggetto, comprendono (come sappiamo) i sensibili spirituali ed i corporei, cioè i sentimenti dell'animo e le sensibili apparenze del mondo; talchè l'arte bella è immagine di vita o *dell'unità vivente nostra in relazione con sè medesima e con l'universo e con Dio.* Nei fantasmi che l'artista concepisce, vi ha pertanto da esser'unione, così d'immagini relative al mondo esterno e quasi parvenza corporea, come d'immagini relative a' sentimenti spirituali dell'animo e quasi vita interna di ciò che immagina l'artista; in quel modo che, vedendo un uomo, le sembianze di lui son ciò che vediamo con gli occhi, ma il suo guardare, il sorridere, il parlare son ciò che del suo vivere interno avviva l'esterno e ci comparisce all'intelletto. Talchè l'artista,

immaginando un argomento, dovrà guardare a due principali rispetti, ove consiste l'arte tuttaquanta e che possono chiamarsi *sceltezza* e *vita*. Consideri dunque primieramente, non la sola bellezza in genere dell'argomento suo, ma se le immagini di questo riescano adattate all'arte propria, giacchè la opportunità delle rappresentazioni diversifica secondo la diversità dell'arti speciali. Non sempre, per esempio, i letterati san consigliare intorno alla scelta d'un soggetto e al modo di trattarne i pittori e gli scultori, perchè altro è non rare volte il bello ad immaginarsi da un poeta, e altro il bello ad immaginarsi per la scultura o per la pittura. Badisi, dico *non sempre*, e non dico mai, perchè i letterati possono considerare la diversità, e allora porger consigli opportuni, come nella riforma musicale ottimamente il maestro Peri fu consigliato dal poeta Rinuccini. Varia pertanto è la scelta rispetto all'arte speciale, nè alla scultura (per esempio) s'addice la moltiplicità d'immagini che può ricevere la pittura.

3. Ma non basta notare la differenza dell'arte, perchè differiscono altresì nell'arte medesima le specie dei componimenti, come nell'arte poetica ben'altro è la drammatica e altro la narrativa o la lirica, e altro in musica un melodramma serio e un buffo, e nell'arte del disegno trattare argomenti profani non può credersi lo stesso che trattare i sacri. Sicchè bisogna por mente, non solo che le immagini tornino convenienti all'arte propria, sì alla differenza specifica dei componimenti, ossia che il soggetto per le immaginate sue

rappresentazioni riesca tragediabile (come diceva l'Alfieri) per la tragedia, epico per l'epopea, novellabile per una novella, buono per un melodramma giocoso, per una pittura o scultura religiosa, per un edifizio commemorativo di qualche vittoria, o simili; e coloro che a ciò non badano li rassomiglieremo a chi, per eleggersi la sposa in un circolo di fanciulle, si bendi gli occhi girando, e moglie siami, dica, quella dove a caso mi troverò di faccia nel fermarmi. Dopo avere considerato in genere, se un argomento possa formare immagini convenienti all'arte propria e poi ad uno speciale componimento di quell'arte medesima, viene all'artista giudizioso la necessità di eleggere in un dato argomento, ch'egli prendeva, le immagini più opportune; giacchè la fantasia d'un artista vero, poeta o disegnatore o musico, può generare una maravigliosa moltiplicità di fantasmi, concepita ch'abbia una materia da trattarsi, e fra loro egli dev'eleggere i più formosi e che meglio si convengano alla materia sua; come uno scultore medita le figure più degne d'un mausoleo e fa più bozze in prova, o come dubitò il Tasso se alla *Gerusalemme* sarebbero convenuti meglio altri personaggi o casi più proprj di crociata.

4. La scelta delle immagini risguarda propriamente la loro qualità e quantità. Rispetto alla qualità bisogna eleggiamo quelle che più comprensivamente e più efficacemente rappresentino la cosa. Scelse, per esempio, l'Alighieri a rappresentarci *l'espiazione della superbia in Purgatorio* Provenzano Salvani, e come gli meritasse più corta espiazione la sua pietà verso

l'amico prigioniero, ch'egli riscattò di prigione accattando per esso da'cittadini, solo ed inerme fra nemici tanti, nella Piazza di Siena; e Dante, tralasciata ogni altra circostanza, dice, che Provenzano *Si condusse a tremar per ogni vena,* e ciò basta perchè la fantasia di chi legge immagini quel potente uomo, sì altero per natura e per dominazione, sì umiliato per pietà, supplice, odiato, ma salvo per la riverenza di quell'atto (*Purg.*, XI). Così la movenza del *David* di Michelangelo, e il suo fiero guardare, vi dicono i Filistei là di faccia e Golia e il sasso lanciato; così la fronte inclinata e la mano che regge il mento, dicono i pensieri del *Machiavelli* scolpito dal Bartolini sotto gli Uffizj. Anche in un edifizio giova eleggere i prospetti che dieno l'unità dell'edifizio stesso e il fine suo; e in una musica, non già cadere in eterne ripetizioni e commenti per tutta un'opera, com'oggi si fa, bensì scegliere di mano in mano i toni melodici che più spiccatamente significhino lo stato degli animi. Rispetto alla quantità poi, ella è cosa di grave importanza; giacchè non solo l'intelletto richiede ch'all'unità del concetto non danneggi la varietà, ed alla varietà in contrario l'unità, sì questo medesimo riguarda la bellezza delle immagini. Se, per esempio, un poeta epico e un drammatico largheggi troppo nella materia, o egli dovrà fare un lavoro di sformata lunghezza, o, dovendo procedere conciso, non potrà ornare le parti quanto bisogni. E può dirsi lo stesso d'una musica e d'una pittura o d'un bassorilievo.

5. Alla sceltezza o convenienza deve sempre

unirsi la vita, cioè l'energia interiore del sentimento; perchè altrimenti è morta l'opera degli artisti, e par quasi marionetta in paragone d'un attore bravo che più della bocca fa parlare la guardatura. Quale attinenza mai, si domanderà, può correre fra un edifizio ed il sentimento? Una casa, un tempio, un teatro, certamente non hanno suoni o viva figura: e, tuttavia l'edifizio, se bello come un tempio del Brunellesco o del San Gallo, non solo per via di linee rende il sentimento sacro che appartiene a tal soggetto, ma il sentimento stesso del disegnatore; talchè un architetto, che non senta nell'anima il soggetto proprio, non edifica mai nulla con viva efficacia. Sì, l'edifizio ha una espressione sua, nè l'espressione sta in significati astratti; e se noi paragoniamo il Palladio dell'architettura sacra col Palladio dell'archittura civile, sentiamo ch'esso vi parla in questa e là è muto. Qual pregio mai rende Raffaello il re de' pittori? La grazia, si risponderà forse, e sta bene; ma la grazia di lui è in principal modo il sentimento delle sue figure, significato per via del disegno. Abbiate una statua o un dipinto con qualche errore di proporzioni, ma espressiva, e piace; abbiate una statua, un dipinto, quasi figura sonnambula, senza esteriore difetto, ma priva di affetto, e tal bellezza vi riesce noiosa come una donna di bel volto, ma senz'anima. Ecco singolarmente il perchè la musica dotta non può chiamarsi musica vera, e par simile ad uomo che dissertando d'amore volesse innamorare una donzella.

6. Quant'al bisogno di sentimento nella poesia

che più immediata esce dall'animo, non occorre dire altro, che la cosa è chiara per sè; ma solo noterò che il parlar figurato (se bene l'esaminiamo) si può distinguere tutto in *figure di confronto* e in *figure d'affetto*. Le figure di confronto nascono da corrispondenza e da contrapposto, e ne parlerò altrove; ma le figure d'affetto nascono dal sentimento che avviva l'intelletto e la fantasia. I Retori ed i Grammatici sogliono distinguere *figure di pensiero* e *figure di parola;* di pensiero anche le seconde, ma dette di parola, perche sfuggono al consueto de' costrutti grammaticali per un tacito costrutto intellettuale. Ora, le figure di affetto, sì di pensiero e sì di parola, da che provengono esse? Indagatele una per una e vedrete, ch'esse derivano da' moti varj del sentimento, il quale variamente *porta l'attenzione dell' intelletto qua e là, senza connessioni logiche apparenti*. Badiamo le figure d'affetto, chiamate di pensiero. Onde mai la *Ripetizione*, se non perchè l'affetto rimanda l'attenzione a un punto medesimo, che più occupa il cuore? Onde l'*Interrogazione*, il *Soggiungimento*, il *Figurare di parlare in più*, l'*Esclamazione*, la *Sospensione*, o simili, se non perchè l'attenzione s'addentra sì forte in un obbietto, che par d'avere innanzi vive persone, o parlar con loro, e parlare a nome di molti; o perchè un pensiero ci stringe sì l'anima, che esclamiamo, e interrompiamo il discorso? Dicasi lo stesso per l'altre figure d'affetto, chiamate di parola; le quali, se sono di ridondanza, o di difetto, o d'uso comune a più generi, numeri e persone, onde avviene questo? Certo, perchè l'attenzione, mossa dagli affetti, o ritorna sul-

l' idea, come nel *Pleonasmo*, cioè ridondanza; o s' affretta e lascia un che sottinteso, come nell'*Ellissi*, cioè abbreviamento, e altresì nel porre un soggetto della proposizione assoluto e sospeso; e tal' altra volta si raccoglie ne' congiungimenti dell' idee, sicchè diamo un verbo a più nomi, o un aggettivo a più sostantivi, o facciamo singolare il verbo e plurale il suo reggimento, come quel di Dante: *uscia* parole e sangue, o come quel modo comune: *si vende libri, batte le dodici, suona le campane,* o somiglianti. Avvertasi, dunque, come la legge del sentimento unico governi le varietà, che i Retori ed i Grammatici già enumerarono senz' accorgersi di legge siffatta, per quanto io ne conosca.

7. Esaminato l' ordine delle immagini in sè stesso, vediamolo in relazione con l' idee. Rammentiamo che ogni arte bella unisce per natura sua il sensibile all' ideale, ossia un' immagine ad un concetto universale: così, fondazione d' Imperi mediante armi e pietà, l' *Eneide;* l' anima degli eroi vincitrice di sè stessa e d' ogni ostacolo esteriore, il *Cid;* l' amore tacito, perseverante, benefico, e il suo contrario, il *Re Lear;* santità d' ogni affetto celeste, la *Madonna di Dresda;* lamento di penitenza e d' amore, i Canti sublimi della Settimana Santa in San Pietro di Roma. Però i chiosatori d' Omero e di Virgilio, se talora dettero nel sottile, si apposero bensì nella sostanza cercando d' ambedue i concetti ascosi, e Dante perciò nel *Convito* e nella *Lettera a Can Grande* ci avvisa più volte ch' egli scrive in senso letterale e allegorico: e l' esposizione allegorica del poema scriveva da sè medesimo il Tasso; e fino

l'Ariosto dice, significando i sensi allegorici di sue fantasie:

> Oh! quante sono incantatrici, o quanti
> Incantator fra noi che non si sanno....

La esposizione, che il Bartolini soleva fare di sue opere, non ad altro riusciva che a mostrare l'ordine di significati occulti nel marmo; e sappiamo che da Giotto e dall'Orgagna fin'al Buonarroti l'arti figurative badarono molto a sì sapiente idealità. Or l'unione delle immagini con l'idea universale può largamente chiamarsi *allegoria*, e dobbiamo guardare a tre leggi: prima, che l'idea venga ben *determinata* dalle immagini; seconda, che l'immagini con la determinazione loro comprendano l'idea *intera;* e infine, che l'amore intellettivo della bellezza dia loro *spiritualità.*

8. Quanto alla prima legge, dirò che nell'allegoria generale sta una speciale allegoria, che più comunemente si chiamò con siffatto nome unica essa. In questa comparisce immediata la distinzione fra l'idea e le sue immagini significatrici, distinzione che nell'altre si nasconde; così, la *Circe* d'Omero, l'*Alcina* dell'Ariosto, l'*Armida* del Tasso, le *Furie* sulla torre infocata di Dante, mostrano palesemente l'idea e l'intenzione del poeta che volle significar l'imbestiamento della voluttà e l'induramento della colpa; mentrechè le verità inchiuse nell'ira d'Achille, o ne' delirj tragediati di Saul, non appariscon distinte dalle immagini del poema o della tragedia. La distinzione manifesta poi del concetto e dell'immagine può essere di

due modi; o che l'immagine rappresenti alcun che di simile a realtà, o che mostri sùbito l'impronta della finzione: così la vediamo sùbito, quando l'Ariosto descrive la casa del Sonno; ma più simile a realtà, benchè il fantastico abbondi, è il mondo lunare dell'Ariosto medesimo. Di cotali allegorie, segnatamente della più scoperta, vuole usarsi con parsimonia, se no, poichè l'idea ivi tien sempre dell'astratto e non è individuata abbastanza o determinata e quasi incarnata nell'immagini, esse riescono assiderate; benchè il ridicolo le comporti più, come l'esempio predetto della lunare allegoria nell'Ariosto, le *Favole* di Esopo, la *Circe* del Gelli o i *Dialoghi* di Luciano, dove la finzione stessa prende aspetto di celia.

9. Bensì non si comporta un poema, o interamente o in gran parte allegorico senza significato letterale, come taluni farebbero della *Commedia* di Dante, malgrado di Dante medesimo; nè un dramma tutto allegorico, di che abusarono gli Spagnuoli e come, sebbene in piccioli *Oratorj* ed in *Epitalamj*, usarono già lo Zeno ed il Metastasio. La musica poi, che s'accoppj a melodrammi di tal fatta, risente della medesima freddezza. Divisa dal canto inoltre, molto è allegorica la musica sempre; giacchè i suoni non potendo da sè significare ben determinato un ordine di pensieri e d'affetti, allora li significano indefinitamente; onde la musica strumentale, se sola e prolissa, genera tedio. L'arti figurative comportano di più l'allegoria scoperta, giacchè il disegno limita necessariamente l'astratto; e nondimeno se, come il Bartolini sì mirabilmente

faceva nella *Carità* o nella *Fiducia* in Dio, non si procuri d'avvivare l'idea con immagini d'affetto, tantochè paia immagine di cosa reale, la figura ch'è allegorica, per esempio, la Fede, la Speranza, il Dolore, la Morte, la Gloria, difficilmente può evitare gli assideramenti dell'astrazione. Non a torto quindi si censurò l'abuso di pitture o sculture allegoriche nei principj del secolo nostro, e a ragione si preferisce argomenti presi dalla storia. Uso temperato d'allegorie o di segni allegorici non deve per altro condannarsi, nè possono farne a meno, mancando di parola, le arti figurative. Anzi, naturalmente, l'architettura è la più allegorica dell'arti, dando a un'idea immagine sì lontana dagli aspetti reali delle cose, talchè l'idea si distingue in modo evidente dall'edifizio; ma ciò non pregiudica, perchè il concreto dell'architettura, *negli usi* a cui serve, corregge l'astrazione, mentrechè noiosissima è quella di sole *apparenze*, com'imitando tempj egiziani o ellenici.

10. Così, pertanto, dall'immagine vuol'essere determinata l'idea. La seconda legge impone che questa determinazione debba corrispondere all'*idea intera*, cioè renderne l'unità: e voglio dire che gli artisti, dopo aver chiarito bene in mente il concetto d'un lavoro, abbiano da comporre in fantasia un tale ordine immaginato da esser *l'immagine intera dell'intera idea*. E per venire a quest'effetto si richiedono tre condizioni. Preliminare condizione si è, che innanzi di metter mano a lavorare l'opera loro, scrittori e disegnatori o musici abbian già in fantasia l'immagine

piena di ciò ch'essi faranno; e piena, dico, se non in ciascuna particolarità (perchè a ciò soccorre l'esecuzione dell'opera stessa), pur almeno nelle sue parti principali, e che sieno chiaramente parti d'un tutto bene organato. Chi legge un libro di poeta, non ha egli davanti a sè la poesia? Così, prima di scrivere, il poeta dee avere davanti a sè in pensiero il disegno dell'opera sua, tutto in immagine vivace. Chi guarda una statua, un dipinto, un edifizio, non ha egli quest'opere davanti a sè? Così scultore, pittore, architetto, devono prima di porsi a disegnare averle già fatte nell'immaginazione loro e fissarvi la mente. Chi ode una musica, non gli vien'ella forse all'orecchio già formata? Così deve sentirsela suonare nell'immaginazione il musico, prima di mettersi allo spartito. E perchè mai? Perchè altrimenti significa che nell'opera si va tentone, senzachè questa si modelli sul modello interiore, onde par fatta senz'idea o con più idee contradittorie; dovendosi qui avvertire che modello *immediato* dell'opera non è l'idea generale dell'argomento, bensì l'*immagine* interna che dà corpo all'idea. Evvi scrittori che aspettan le immagini dalla parola, dal verso, dalla rima; evvi architetti che tiran linee sul cartone, tantochè n'esca un certo che di simile a chiesa, od a palazzo; pittori v'ha o scultori che tirano giù bozze informi, ond'escono figure, le quali a riconoscerle han bisogno che il cartello spieghi esser Madonne, o Santi, o benefattori della patria; evvi musici che, a somiglianza di Don Bucefalo, van tormentando la tastiera che così all'incirca butti fuora un motivo. No, l'ordine immaginato, che ritrae l'ordine ideato,

deve precedere di necessità l'ordine espresso, cioè i segni esteriori.

11. Altra condizione poi è, che quando l'immagine si forma più e più precisa in fantasia, i minimi particolari rispondano all'integrità di quel tutto che ho chiamato l'*idea intera;* poichè il tutto non d'altronde risulta che dai particolari, e questi formano la determinazione bene individuata. Francesca da Rimini, sempre agitata dal vento d'inferno, dice a Dante ch'essa è nata ove il Po ha *pace* nell'Adriatico, e la pace del fiume si contrappone al desiderio disperato d'un anima senza pace; la Pia prega Dante a ricordarsi di lei, quand'egli sarà tornato al mondo e riposatosi *dalla lunga via,* e quest'ultimo detto accenna l'animo discreto e gentile; l'Innominato del Manzoni, prima d'essere mutato in tutto, batte all'uscio di Lucia col piede, ma convertito batte con la mano. Tra una figura di Vergine e una figura di Maddalena penitente non diversifica solo la proporzione del corpo e l'aria del viso, ma piede, mano, fianchi, braccio, spalle, seno e collo, giacchè la purezza mantenuta sempre, e il contrario, spirano da ogni parte. Nè bastano già in un edifizio le linee principali, ma le secondarie altresì concorrono all'idea e all'integrità dell'immagine sua; come gli acquedotti romani mettevano capo ad una mole, che si dice castello d'acqua e che armonizza con gli archi; ma gli acquedotti di Lucca, svelti e belli del resto, metton capo ad una specie di tempietto dorico, le cui linee orizzontali stonano con l'arcata dell'acquedotto. E quanto a integrità di melodie o di armonie

vedasi, per esempio, come rimanendo sostanzialmente lo stesso, pure si guasti un motivo co' fioretti o con le volate.

12. Ultima condizione si è, che perciò la fantasia dell'artista badando all'idea che prende immagine, questa ne dipenda per modo, che l'estrinseco d'una qualunque opera derivi dall'intrinseco, e non viceversa; e l'accessorio o quindi l'ornamento derivi dal principale, non al contrario. L'architettura trova in fantasia l'esteriori linee belle d'un edifizio, quando l'esterno corrisponde all'interno, e questo corrisponde poi al concetto ed al fine dell'edifizio; talchè brutte, ad esempio, e bugiarde sono le facciate che, posta l'armonia interna de' principali spartimenti d'un palazzo con l'uso e col disegno, di fuora non li palesano con verità com' una parola loro verace. Il colore ne' dipinti vuol dipendere dal disegno, anzi disegno essere il colore medesimo essenzialmente; come vedesi nella scuola di Raffaello e nel Velasquez o nel Morillo e in Fra Bartolommeo e ne' Senesi. Il concetto di esitazione a prender'un partito non muta mai, bensì può l'immagine mutarsi a seconda di ciò, che il poeta descriva; ed a rappresentare questa varietà cooperano la forma del parlare ornato e figurato, e anche i suoni della parola e del verso. Così Dante rappresentava l'esitazione quasi un interiore combattimento, nel modo che l'animo suo fiero portava e i dolorosi luoghi d'inferno (*Inf.*, VIII):

Che 'l sì e il no nel capo mi tenzona;

l'Ariosto brioso e più famigliare, parlando di Bradamante gentile:

> Tra sì e no la Vergine sospesa;

il Tasso, perchè in poema epico immaginava un grande capitano, dal cui consiglio pendono grandi cose, dice:

> In gran tempesta di pensieri ondeggia.

13. Tali le condizioni, perchè l'immagine renda sensibilmente l'idea intera. La terza legge di relazione fra l'idea e l'immagine chiamai *spiritualità*. Di fatto, procedendo queste arti da un'*idea* dell'intelletto, segue che la fantasia dell'artista vero rifugge da tutto ciò che non sia degno della natura umana, nè vi riluca la spirituale nobiltà dell'intelletto e dell'affetto. Come la faccia d'un uomo di bassi pensieri, benchè formosa di lineamenti, è brutta d'espressione o volgare, così sono le immagini dell'arte se non informate di bellezza spirituale; talchè diceva Socrate a Parrasio (Senof., *Mem.*), che i pittori han da significare i più belli, buoni e amabili costumi; e, riformatore della poesia, scriveva il Parini nell'*Ode alla Musa:*

> Sai tu, Vergine Dea, chi la parola
> Modulata da te gusta od imita,
> Onde ingenuo piacer sgorga, e consola
> L'umana vita?
> Colui cui diede il ciel placido senso,
> E puri affetti e semplice costume....

Vuol dire, insomma, lasciando anche il senso morale di questi versi, essere l'amore del bello un amore

d' uomo, non d' animale; onde la fantasia spiritualeggia ogni sensibile parvenza dell' arti. Perchè mai, di fatto, ci paiono brutte le vesti che oggi usano, e perchè male si porgono agli artisti? Perch' esse non ampie abbastanza, nè abbastanza strette, fan pieghe indipendenti dal corpo umano e da' suoi moti, tantochè non sono parola del corpo, a quel modo che il corpo è parola dell' animo; poichè in ogni opera d' arte la spiritualità si è, che ogni cosa esteriore sia parola manifestatrice dell' anima umana.

14. Perciò, dovunque un artista s' allontani da elevatezza spirituale, sùbito si scorge in esso alcun che di volgare o di basso, e che non è più ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso. La maravigliosa fantasia dell' Ariosto cade in ciò talora, pur tacendo di que' luoghi che il Parini avrebbe chiamati *fedo loto del Certaldese* (Poema *Il Giorno: Mattino*); e considerisi, per esempio, quand' egli canta l' avventure d' Olimpia pur sì pietose, come dia nell' ignobile ove, descritta la bellezza di lei, aggiunge che Bireno mostrò di non aver mai veduto la nudità di quel corpo, altrimenti non l' avrebbe lasciata per fermo in un' isola deserta: quasichè tal vista potesse mai valere più a rattenerlo che non l' amore di lei sì acceso e sì provato (*Orl. Fur.*, XI, 72). Il Tasso, minore ingegno poetico, in queste ignobilità non incappò mai. Ecco il perchè, quando i tempi e l' arti tralignano, prevalga in esse la parte materiale o più grossolana; come nell' architettura la goffezza delle moli, anzichè l' armonia graziosa; nei dipinti l' abbaglio de' colori e la carnosità; questa poi

nell'arte scultoria e i colossi e le fattezze troppo larghe; in musica l'armonia e la parte stromentale, non la melodia e la voce; negli scrittori la verbosità e la declamazione.

15. Resterebbe per ultimo a chiarire, come le immagini dell'arte prendan varia individuazione secondo la varietà dell'arti; giacchè queste adoperando segni diversi, cioè vocaboli l'arte del dire, suoni la musica, lineamenti l'arti del disegno, e in queste altri segni usando la scultura o la pittura o l'architettura, necessariamente l'immagine rappresentata deve prendere differenti modalità; come il Lessing dimostra nel suo libro intorno a *Laocoonte;* ma poichè di tal materia dovrò ragionare nell'arti speciali, ora me ne passo. Bensì avvertirò solo, che più o meno e in modi svariatissimi l'artista è costretto, piucchè ad esprimere appieno, ad accennare col segno esteriore ciò ch'egl'immagina nella fantasia; e qui consiste l'eccellenza dell'arte, accennare quello che chiaramente a chi legga o veda o ascolti faccia immaginare quanto l'artista immaginò e non può nè dev'esprimere, procedendo fra'due vizj opposti, o del troppo distendere la fantasia ne'segni, quasi olio che si dilata, o del troppo ristringerla dando in oscurità. Non vuolsi però accagionare d'oscuro l'intendimento d'uno scrittore o d'altro artefice, quando il frantenderlo venga da strane o preoccupate interpretazioni. Così, qual colpa mai ha Dante, se, dopo aver detto che Ugolino brancolò già cieco su'figliuoli morti, e tre dì li chiamò, ma *poscia più che il dolor potè il digiuno,* il quale cioè in lui con la vita spense il moto e la voce

di tanto dolore, gl'interpreti vi hanno fantasticato sopra sì bizzarramente; fino a credere che Ugolino mangiasse i figliuoli e i nipoti, senzachè il poeta dia menomo cenno di tanto atroce bestialità?

16. L'esperto educatore de'fanciulli, e che gli ama (senz'amare non s'educa, nè si conosce), se, mirandoli nel volto, scorge a un tratto abbacinarsi la luce degli occhi, o, starei per dire, il raggio della pupilla ritornare dentro, e le labbra piegarsi alquanto verso i denti, piuttostochè porgersi all'infuori, e le guancie un po'scendere in basso, e tutta scomporsi l'armonia de'lineamenti, egli è certo che dentro quell'animo corre un pensiero d'invidia o d'orgoglio, sicchè il fanciullo par si ritiri nel suo sè solitario, e in lui s'offuschi l'immagine divina. Ma se al contrario l'occhio ripinge fuori la luce sua, e i labbri si scostano un po'rilevati, e le gote ritornano in su, e si ricompone ogni linea del volto in accordo, egli è certo, che il triste pensiero cedè alla dignità ed all'amore, onde il fanciullo s'apre o schiude sè medesimo ne'guardi e nel sorriso. Con siffatta connessione i segni dell'arte ritraggono la spiritualità dell'immagini; queste s'imprimono dell'idea intera, che da'sensibili viene determinata com'il pensiero nel volto; e sceltezza e vita è l'ordine del bello immaginato, perchè in questo è la vivente unità dell'essere umano. Tali armonie mirabili, che seguiterò ad esporre, oh! quanto ragionevolmente devo temere non vengano guaste da me che ne ragiono. Parlando il Thalberg col Rossini, gli diceva: Sapete voi, maestro, che io mi son procacciato reputazione d'artista,

straziando la vostra splendida Preghiera del *Mosè?* Il Thalberg aveva scritto su questo tèma variazioni di gran pregio. Tuttavia il Rossini rispondeva sorridendo: Eh! ciascun campa il meglio che può! — Forse la risposta non benigna venne dall'accorgersi che certe umiliazioni domandano lode; ma forse anche ad ogni trovatore di bellezze originali paiono minori o guaste le imitate. Ingegniamoci dunque a campare il meglio che si può davvero, esaminando con diligenza e con affetto, acciocchè nel ritrarre tanta bellezza non sorridano troppo la natura e gli artisti degni.

CAPITOLO XXXII.

Armonie di verosimiglianza in generale.

SOMMARIO.

1. Argomento e legge universale di corrispondenza e di contrapposto, e come si rifletta nelle immagini dell' arte. — 2. Questa legge apparisce nella qualità, quantità, tempo e spazio. — 3. Relazioni. — 4. Esempj antichi di letteratura. — 5. Esempj dell' èra nostra. — 6. Drammatica e lirica. — 7. Figure di confronto ne' linguaggi. — 8. Esempj del disegno e della musica. — 9. Analogia del corporeo e dello spirituale. — 10. Loro diversità; — 11. e contrapposto nella natura e nell' arte. — 12. Verosimile immaginoso, che differisce dal reale, benchè gli somigli. — 13. Quello trascende. Poesia e architettura. — 14. Scultura, pittura, musica, e arti ausiliari. — 15. Com' accade ciò. — 16. Conclusione.

1. Dall' armonie interne dell' immagini passiamo all' esterne, all' attinenze cioè del bello immaginato con la realtà, e che formano la verosimiglianza. Quanto alle relazioni generali tre quesiti abbiamo: 1° la legge de' simili e de' contrarj, manifesta in tutte le cose, con che verosimiglianza si distende alle immaginazioni dell' arte bella? 2° in ispecie, come ritraggono esse con verosimiglianza questa legge, unendo lo spirituale al corporeo? 3° e come la legge stessa, ciò che in realtà sembrerebbe non vero, lo costituisca immaginosa-

mente verosimile. Avvi nel corpo, in ogni corpo, nelle minime particelle de' corpi, un' attinenza che unendo distingue, collegando disgiunge, attirando repelle; talchè, negli spazj del firmamento s' impresse a tutti gli astri un moto vers' il centro, e un moto che tra loro mantiene la distanza; ispirano e respirano vegetali o animali; circola, quasi fiumana innaffiatrice, il sangue per dilatamento e ristringimento del cuore in ogni parte del corpo animato; a coppie innumerabili, correlative, e però simili e contrarie, si schierano nell' intelletto nostro fra i due concetti dell' infinito e del finito i concetti tutti, unitrice de' contrarj l' idea di creazione; l' amore dell' anima tende a ciò che le consuona, e da ciò che a lei è dissonante repugna; e per accordi e per contrasti s' avanza il perfezionamento umano, intellettivo, morale, politico. Legge unica, pertanto, unica e ad un tempo multiforme, universalissima e, ad un tempo, particolare, nel tutto e in ogni cosa singola, è questo armoneggiare di corrispondenza e di contrapposto; perchè il mondo de' corpi e il mondo degl' intelletti non formerebbero due mondi, non anzi un mondo, il mondo unico, l' universo, senz' armonia di relazioni, e relazione non avvi senza termini che, uniti da somiglianza, si contrappongono per diversità. Non può dunque prendere verosimiglianza (o similitudine col vero) la bellezza d' immagini nell' arte, se questa non renda immagine di siffatta legge universale, rappresentando la corrispondenza e il contrapposto delle cose visibili e delle invisibili, delle realtà e dell' idee, de' sentimenti e degli affetti, dell' uomo e del genere umano. Ecco grandezza dell' arte, l' imma-

ginazione che si fa specchio sensibile dell' intelligibile universalità.

2. Or tutte le cose dell' universo mostrano necessariamente il simile, il diverso, il contrario nella *qualità*, nella *quantità*, nel *tempo* e nello *spazio;* nè solo le corporee, ma le spirituali ancora; e tutto ciò si riflette nell' immagini dell' arte bella, siccome riva in mare limpido. Le qualità mostrano la natura di ciascuna cosa; e quindi abbiamo le corrispondenze o i contrapposti delle qualità sensibili esterne, colori, suoni, odori, forme, figure, moti; le corrispondenze o i contrapposti delle qualità nostre interne, sentimenti e pensieri, virtù e vizj, allegrezza e tristezza, felicità e miseria, temperamento d' uomini vario, consuetudini varie, accordo fra gli uomini e disaccordo. La quantità risguarda i gradi nell' *essere* di ciascuna cosa o di ciascun fatto, e i gradi nel *numero* delle cose o de' fatti; e quindi abbiamo le corrispondenze o i contrapposti del più e del meno, così nell' intensità come nella moltiplicità, così per la natura esterna come per l' interna. Lo spazio risguarda e le dimensioni d' ogni corpo e i luoghi (spazio locale), cioè l'apparenza dove un corpo si mostra; ond'abbiamo le corrispondenze o i contrapposti del piccolo e del grande, di vicinanza e di lontananza, e contiene altresì le relazioni dello spirito con lo spazio mediante i corpi. Per ultimo il tempo, giacchè ogni cosa finita è un esistere con durata, e quindi un continuare di momento in momento, e un succedere d' atti e di moti; ond'abbiamo corrispondenza e contrapposto di passato,

di presente, di futuro, di breve o di lungo, di veloce o di tardo, e somiglianti.

3. Ma i termini varj e contrarj non apparirebbero tali nell'universo e in ciascuna cosa dell'universo, se termini di *relazione* non fossero, cioè di *congiungimenti*. V'è relazione, altrimenti non potremmo fare il confronto, e paragonare il simile o il diverso nella qualità delle cose, il simile o il diverso nella quantità, il simile o il diverso ne' tempi e negli spazj. Queste relazioni fan sì, che nella natura delle cose, o si manifesti l'unità unitrice come ne' corpi viventi, o almanco l'unione come ne' corpi non viventi e nell'universo intero, unione ch'è immagine d'unità; e unità suprema è l'idea esemplare, a cui rispondono le cose, sì nell'esser particolare loro, sì nella loro specie. Quindi, l'armonia del *quale* e del *quanto*, del *temporaneo* e dell'*esteso*, non si può concepire senza le relazioni che a noi palesa la realtà universale, cioè causa od effetto, sostanza o accidente, azione o passione, le parti od il tutto, i momenti e la lor successione o la durata, i punti e la loro coesione o la continuità. Contrapposto, perchè trascendente ogni misura di qualità e di quantità, di tempo e di spazio, bensì corrispondente, perchè universale attinenza creativa di tutte le cose misurate, concepiamo Dio. Rappresentare quest'armonia di corrispondenze e di contrapposti nelle cose finite, o, più altamente, il finito e l'infinito, sicchè sempre apparisca il simile, il vario, il contrario nell'unione o nell'unità, costituisce l'arte del Bello, poesia, musica, e arti del disegno.

4. Ciò confermano gli esempj d'ogni opera d'arte. Le immagini della poesia biblica, specie dei Salmi, son minaccia o promessa, castigo e misericordia, caduta e redenzione, tutto il passato e tutto l'avvenire, il tempo e l'eternità, la terra promessa e i regni e le contrade di tutta la terra. Principia l'*Odissea:* Narrami, o Musa, l'eroe che dopo la presa d'Ilio i costumi vide di molti popoli e molte città, e molto ancora soffrì vagando i mari, naufrago, per salvare a sè stesso e a'compagni la vita. L'eroe perciò, a cui s'accentrano gli eventi, è qui unità di somiglianza e dove armoneggiano le varietà de'luoghi, de'costumi, de'fatti; v'è il contrasto de' vinti pericoli nel viaggio e nel ritorno. L'*Iliade* principia: Narrami, o Musa, l'ira del Pelide Achille, cagione a' Greci di tanto eccidio, sicchè le salme degli eroi disseminate servirono di pasto agli uccelli ed alle fiere. Questa unità di cagione rende simili gli effetti, che si succedono con varietà e opposizione molta di circostanze; tanto più quando, cessata l'ira, i fati maligni si voltano in benigni. All' *Eneide* di Virgilio è argomento l'armi e l'eroe che venne d'Ilio in Italia, trabalzato in terra e in mare per ira de'Numi e afflitto da guerre, prima di porre la città e i Penati nel Lazio, donde la gente Latina, e i Padri Albani e le mura dell'alta Roma. *Tantæ molis erat Romanam condere gentem!* di tanta mole fu istituire la gente Romana; nelle quali parole sta il proemio veramente o l'*origine di Roma*, e indi procede l'unità di tutte le varietà contrastanti, e di là risuona l'armonia di tutte l'immagini nel poema meraviglioso. Men chiara, pur la stessa legge mostrano l'epopee indiane.

5. Proemio alla *Commedia* di Dante si è il primo Canto; ma principalmente, io credo, le parole di Virgilio che dice: A scampare dalla selva selvaggia e dalle fiere necessario andare *per luogo eterno,* dove s'odono strida disperate; poi visitare coloro che sono *contenti nel fuoco,* perchè sperano di *venire alle beate genti,* ove Beatrice lo condurrà, reggia, città, sede di Dio. La liberazione da' vizj proprj e del suo tempo è soggetto unico, a cui guardano con relazione di somiglianza tutte le immagini; ma il viaggio liberatore si compisce in molta opposizione di luoghi e di destini. Poneva l'Ariosto, principiando:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo che passaro i Mori
D'Affrica il mare, e in Francia nocquer tanto....

Poi:

Dirò d'Orlando in un medesmo tratto
Cosa non detta in prosa mai nè in rima,
Che per amor venne in furore e matto,
D'uom che sì saggio era stimato prima....

Le contrarietà, le varietà, le somiglianze si sentono nella proposta, donne, cavalieri, armi, amori, Orlando, terribil guerriero e innamorato, sì savio prima, impazzato, rinsavito, e il rinsavire suo sarà liberazione di Francia, e renderà possibili le nozze di Ruggero e di Bradamante. La prima ottava del Tasso porge anche più limpido ciò:

Canto l'armi pietose e il capitano
Che il gran sepolcro liberò di Cristo;
Molto egli oprò col senno e con la mano,

Molto soffrì nel glorïoso acquisto;
E invan l'Inferno a lui s'oppose e invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto,
Chè il ciel gli diè favore, e sotto ai santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

V'è l'intera immagine d'un'idea intera, un fine unico che a'fatti porge somiglianza, e questi dissomigliano ne'modi, come usare il senno e la forza, operare e soffrire, finchè tra molti ostacoli d'inferno e d'uomini, di barbare genti e di commilitoni errabondi, l'impresa per virtù del capitano pietoso e ardito non giunge al termine suo. Premette il Milton: Dell'uomo la prima colpa e il mal gustato frutto dell'albero ferale, onde vennero al mondo i guai tutti e la morte, finchè un uomo divino ci restituì le sedi beate, cantami, o Musa del cielo.... Caduta e Redenzione forniscono e l'unità del simile e la moltiplicità del contrario. E il Camoens ne' *Lusiadi:* « Canto l'armi e i cavalieri, che sciolsero le navi dal Tago e, soldati e nocchieri, solcarono nuovi mari, e fondarono regni. » È dunque unico soggetto la scoperta di nuove contrade, attraversata da tante novità di viaggio e di battaglie.

6. Nè altra legge ha la drammatica, perchè o si tratti di tragedia o di commedia, sempre la favola s'intesse d'un fatto principale e d'una principale idea che, simile per l'intendimento a sè stessa in principio, a mezzo, in fine, porge l'unità; e quel fatto e quell'idea muovono personaggj ed un protagonista, i quali debbon essere somiglianti a sè da principio all'ultimo, somiglianti almeno nella mutabilità de'pen-

sieri e degli affetti; ma intanto, varietà di fatti nel fatto principale, varietà di fatti secondarj, varietà di natura de' personaggj e, nella varietà, contraggenj d'uomini, e opposizione d'atti e di casi, fanno l'intreccio che s'annoda più e più, e finalmente si scioglie con lieta o trista catastrofe. Altresì la lirica per qualunque affetto s'esalti, religioso, civile, privato, sempre di tal soggetto suo mantiene l'unità, dimodochè l'affetto principale prende unità d'immagine per somiglianza di sentimenti, ma si palesa svariatissimo fra ciò che lo aiuta o gli resiste. A Pindaro i vincitori di corsa e di lotta fan volare l'immaginazione verso le patrie dell'atleta o dell'auriga e all'origini delle famiglie, rappresentando, mentr'egli parla d'un uomo, qualità di uomini e gradi di virtù e di gloria sì differenti, e tanto mirabile opposizione di tempi e di spazj.

7. Dissi nel capo anteriore, come le figure di linguaggio si distinguano in figure di confronto e di affetto, e che le prime dipendono dalla medesima legge di somiglianza e di contrarietà; sicchè s'uniscono insieme immagini più o men simili, più o meno disparate, per un confronto rapido della mente, regolatrice della fantasia. Infatti le figure di confronto i Retori, o le chiaman proprio figure, o le chiamano *traslati*, (*metafore*, o *tropi*), cioè figure più nascoste o comparazioni sottintese, onde si fanno le traslazioni dei significati, o in una voce come la metafora, o in un discorso come l'allegoria. Non devo io certamente fermarmi a lungo su tale argomento, sì basti accennarlo. Il confronto è chiarissimo nelle *figure* che si dicono

Comparazione, Parallelo, Esempio, Antitesi, Personificazione. In tutte pertanto avvi relazione d'immagini unite fra loro, e quindi un alcun che di comune, analogo, ma distinto, ma contrapposto, e che più comparisce nell' *antitesi,* come i Retori l'hanno chiamata. I traslati poi, o figure nascoste, hanno comparazioni sottintese, o di qualità, come dolce sorriso, superbia d'occhi; o di causa e d'effetto, di contenuto e di contenente, di parti e di tutto, di più e di meno, e d'opposizione: allegoria, metafora, metonimia, sineddoche, ironia, tutte insomma non altro che molteplici forme d'una legge unica, e ch'è l'armonia dell'unire per somiglianze i diversi e gli opposti. Anche l'antitesi ha una somiglianza, perchè si riferisce ad un comune termine, affermato da una parte, negato dall'altra; così luce e tenebre han relazione con la vista degli animali.

8. Non occorre distendersi quanto alle altre arti del Bello, giacchè, o si tratta di prendere la legge d'armonia da' sensibili esterni, e ciò vedremo nel capo seguente, o si tratta di rappresentarla universalmente col disegno e co' suoni musicali anche per gli affetti umani e per l'attinenze con la soprannaturale sublimità, ed è manifesto che per tale rispetto l'arti del Bello somigliano tutte alla poesia; tantochè, o si uniscono ad essa come ne' melodrammi la musica, o indi pigliano molte volte gli argomenti, come la pittura e la scultura, o ritraggono sempre con segni dalla parola diversi le stesse immagini del canto lirico e del dramma o dell' epopea. Quando, per esempio, so-

nano i canti nel tempio, la figura di questo rappresenta in disegno quel medesimo che un salmo in parola ed in melodia, cioè immagine dell' unità divina che unisce il popolo. La scultura e la pittura poi, a somiglianza del poeta, disegnano un dramma d' affetti contrastanti e la unità d' un affetto principale. Così la *Sacra Famiglia*, soggetto dagli artisti Cristiani tanto amato, è una insigne armonia d' accordi celesti e terreni, ma nell' accordo evvi un contrapposto di maternità e di figliuolanza, e l' apparentemente più debole o il pargolo Gesù adorato dall' apparentemente più forte o dalla Vergine; come avvi poi fra tanta beatitudine un mesto sorriso, che accenna misteriosamente la passione futura. Datemi pur solo un Angeletto che preghi, ed egli è contrapposto all' Invisibile che è pregato.

9. Veduto con quale rassomiglianza la legge d' armonia passi dalla realtà nell' immaginazioni dell' arte bella, si veda il secondo quesito, cioè com' esse ritraggano più specialmente la medesima legge con la unione fra il corporeo e lo spirituale. Avvi per natura niente di simile fra l' uno e l' altro? Una somiglianza non d' identità, bensì d' analogia, evvi certo, poichè l' intima virtù dell' anima informa gesti e moti, andamento e quiete, la persona e le sembianze. Dicesi comunemente, che noi apprendiamo per esperienza il corrispondere a interni atti l' esterne fattezze o gli atti esterni; e va bene, purchè s' intenda, che prima di un apprendere chiaro e distinto c' è un apprendere immediato, quantunque indistinto, perchè gesti e oc-

chi e riso, anche sensitivamente, han relazione con lo stato interno, e ne danno sentore sùbito; v'è insomma un che piacevole o spiacevole, attrattivo o repugnante, carezzevole o spaventoso. Anche gli animali perciò, i cani singolarmente, guardano l'uomo negli occhi, e ne sentono impressione allettativa o paurosa; e il fanciullo, prima d'ogni riflessione, ride al riso materno, e certe guardature lo muovono a fidanza od il contrario. Analogia vivissima corre per fermo tra il brillare dell'occhio e un vivace affetto del cuore, tra un sopracciglio aggrottato e il chiudersi entro di sè l'anima che odia o s'adira, tra una fronte corrugata e il pensiero laborioso, tra lineamenti molli e volontà effeminata, tra suono pieghevole di voce o duro e interne disposizioni blande o resistenti. Nel cogliere questi naturali segni del corpo, rispetto alla natura spirituale, consiste somma bellezza d'immagini nell'arte del dire (in poesia massimamente), nella musica e nel disegno. Anche in architettura, dove ciò sembra più lontano, si vede che un angolo acuto d'archi dà sentimento di severità come un volto angoloso, mentre una soave curva di linee dà sentimento di placidezza e di grazia come un volto leggiadro.

10. Ma somiglianza d'analogia s'unisce a tanto essenziale differenza, chè, quando i segni del corpo non venissero interpretati dalla coscienza, sarebbero sensazioni soltanto e perciò relative a'sensibili esterni come vedere un corpo qualunque, senza consentimento d'affetti e senza intendimento: talchè gli spensierati che, razionali per natura, più s'avvicinano per gli

abiti loro agli animali, sono capaci bensì di gustare formosità esterne; ma la relazione sì moltiplice, sì varia, sì stupenda tra le parvenze di fuora, e i concetti e gli affetti di dentro, non la intendono punto. I secoli più spirituali perciò, e gli artisti più meditativi, pongono la bellezza più armoniosa loro nel congiungere a immagini di cose materiali un significato spirituale per modo, che quelle costituiscano universale semiologia di questo: come si sa che gli antichi adoperavano per lunga esperienza e con grand' efficacia toni diversi (dorici, lidj, ec.) a muovere diversamente l'animo, e che il Palestrina nell'èra moderna fece ricredere chi per severità d'intendimenti riformatori voleva escludere dalle chiese il canto figurato quasi non pio; l'Alighieri poi e ogni vero poeta descrivendo gli aspetti umani, badano a significare per essi l'anima dell'uomo; e similmente a ciò badano pittori e scultori, e indi la *Cena* (per esempio) del Vinci parve un capolavoro piucchè altro mai, e Michelangelo disse al *Mosè* suo di marmo, *parla;* e gli edifizj del buon tempo parlano anch'essi.

11. L'analogie del corporeo e dello spirituale accennano anzi tanta diversità di natura, che questi sono affatto contrapposti; nè altrimenti che di due opposti, benchè uniti termini, sogliamo dell'anima e del corpo parlare tutti, e perciò universalmente sembra mirabile più che ogni altra meraviglia esser nei corpi la vita dell'anima, e in loro manifestarsi. Or questa opposizione amicata è fior di bellezza nell'arti del Bello, ed ecco il perchè Materialisti o Positivisti,

l'arte bella o non sappiano capire ov'ella sta o la neghino. Ma invece, intesa comunemente dagli uomini la unione di sì contrarie cose (badisi, non contraddittorie) in ogni opera egregia, tanto più l'ammiriamo, quanto più, vinte senz'apparire le difficoltà, i segni corporei ritraggon vivace l'uomo interno. Perchè l'ammiriamo noi? Perchè termini tanto contrapposti si riducono a concordia. Così da una parte ammiriamo che la parola, segno immediato di cose spirituali o del pensiero, abbia efficacia da scolpire o dipingere nella fantasia cose materiali, onde Omero dipinge e l'Alighieri scolpisce; ma da un'altra parte s'ammira il marmo effigiato e una tela dipinta e un edifizio di pietre morte, perchè la materialità del segno si fa spirituale nel significato ed ha parola. Anche la musica poi tanto risveglia più d'ammirazione, quanto più per le orecchie il suono, che non è vocabolo ed è sì differente dalle sensazioni d'ogni altro senso, s'unisce nella fantasia del musico e di chi ode, alle immagini d'ogni cosa e ad un ordine di concetti spirituali, come i religiosi.

12. Talchè risoluto anche il secondo quesito, sull'unire cioè con verosimiglianza immagini di cose materiali e di spirituali, resta vediamo come per la legge stessa sia verosimile talora nell'arte ciò che vero non è *a quel modo* nella realtà. Or deve notarsi, che non solo la legge d'armonia de' simili e de' contrarj passa dall'universalità del vero nel verosimile dell'arte; ma il verosimile dell'arte medesima, essendo un che di simile al vero, è al vero altresì un che di contrappo-

sto. C'è il simile al vero, perchè le immagini vanno paragonate con la realtà; c'è il contrapposto, perchè il verosimile non è la realtà, e l'ideale solleva talmente la fantasia, che paion dissimili dal vero l'immagini dell'artista, benchè tali non sieno *assolutamente*, anzi formino un mondo di verosimiglianze immaginative. Quindi l'artista da un lato confronta le immagini del soggetto co' particolari obbietti della natura; per esempio, se uno scultore od un pittore pensano di fare un Girolamo penitente, un Ferruccio, un'Ofelia, un'Elena, tosto in fantasia ne vede i simulacri, ma come annebbiati od incerti, e che si schiariscono quanto più egli vi pensa e, per determinarli a compimento, egli elegge modelli vivi, che più rispondano alla sua idea ed al suo fantasma, e su quelli va osservando il magistero di natura nel girare de'muscoli e delle membra. Il poeta, scelto che abbia un argomento, di tragedia, di commedia, d'un canto lirico, d'un romanzo, d'una novella, tosto brulicano fantasmi nel suo pensiero; ed egli viene delineandoli precisamente, leggendo la storia, notando i costumi degli uomini, e gli affetti dell'animo suo. E così fa un musico, preparando un melodramma. L'architetto ancora, formata in mente la prima immagine dell'edificio, non solo la circoscrive meglio, pensandovi sopra, sì la paragona col sito e con ogni circostanza reale.

13. Ma da un altro lato l'immaginazione dell'artista trascende sempre a segno ideale; talchè l'immagini somigliando la natura, paiono insieme dissomigliare per la novità loro: eppure la vero-

simiglianza non cessa, perchè il mondo delle immagini essendo l'immaginazione stessa, ciò che avvi di nuovo ne' *modi* (o differente dall' ordine della realtà) non ripugna, conformandosi piuttosto all' ordine della fantasia. Però, anche naturalmente, quando gli affetti fervono, più metaforico e figurato si fa il discorso, e la parola più armoniosa, e con metro talora, come il Doni notò in lettera di contadino innamorato: sicchè la poesia, da una parte imita co' versi e co' tropi l'effervescenza del cuore, e da un' altra parte ciò idealeggia, perchè il passeggero di natura lo fa costante nel suo linguaggio. I naturali bisogni fecero scoprire le forme d'edifizj, ove riparare gli uomini o adunarli; ma tali forme, quando l'immaginazione si solleva per affetto, naturalmente s'ingrandiscono e si fanno più peregrine, come talora ci accade di vedere in sogno edifizj che tanto belli non abbiamo visti mai; talchè l'alto sentimento di religione, di famiglia e di patria, spirò l'architettura, che porge disegni, quantunque analoghi a naturali prospetti, pur da questi tanto diversi.

14. Anche la pittura e la scultura, sempre mirando alla realtà, immaginano così elette perfezioni di bellezza, che vi scorgiamo lo splendido raggio dell' idea. E tanto è vero, il mondo delle immagini essere la fantasia e ivi prendere una verosimiglianza lor propria, che verosimile, bella ci pare un' alata figura, come d'angelo; e se un pittore antico, di che parla il Borghini nel *Riposo*, e qualche odierno pittore, fanno angeli per aria senz' ali, temendo d'offendere con que-

ste il verosimile della figura umana, que'corpi sospesi paiono dover cadere in terra. La musica, poi, mentrechè toglie da natura le modulazioni, le quali naturalmente nella passione diventano quasi un canto, e talora un canto espresso, ciò rende permanente, idealeggiandolo; sicchè coloro che domandano: qual verosimiglianza mai che un uomo parli e operi e muoia cantando? non capiscono il divario del reale dal verosimile, che termina nell'intelletto e nella fantasia. Il canto si canta entro l'anima del maestro che lo inventa; e quelli che ascoltano il canto, non credon già di sentire un reale linguaggio, ma una rappresentazione immaginosa, e però se ne dilettano. E tal divario fa sì, che miriamo senza paura o senz'angoscia gli affanni d'una tragedia, e che verosimile fantasiosamente paia lo scorrere in poco tempo eventi di tempo più lungo e parlarne in versi od anche in rima. Onde, l'arti ausiliari della musica e della poesia, come i cantanti e i recitanti, se cantino e recitino molto enfaticamente, si offende la verosimiglianza reale; se cantino e se recitino scoloriti e prosastici, s'offende la verosimiglianza immaginativa e ideale.

15. Quel divario, del resto, s'intende benissimo, se consideriamo che, nella conoscenza degli oggetti di natura, le sensazioni e i sentimenti e l'idee son segni sensibili e intellettuali delle cose; ma viceversa nell'arte del Bello l'opera esterna è segno dell'immagine sensibile interna, la quale poi è segno dell'idea. Così, l'idea e il fantasma interiore che ho d'una donna reale, son segni di questa; ma una *Vergine* del Perugino

è segno di ciò che il pittore immaginava e ideava. Talchè appunto il verosimile dell'arti belle termina direttamente nella fantasia. Ma i segni esteriori del poeta, del disegnatore, del musico, benchè sieno perciò segni del fantasma, e il fantasma benchè sia segno dell'idea, pur vengono dalla natura; e però se l'idea degli artisti è l'esemplare dell'opera, dell'idea stessa fu esemplare la realtà, e solo diversificano i *modi* secondo la natura diversa, cioè altro i modi dell'opera esteriore o i modi dell'immagine o dell'idea, e altro delle cose. Or ecco il perchè si collega il *verosimile* immaginoso col *possibile* reale, pur differendo. Come può mai darsi l'allegoria, di che altrove ho parlato; per esempio, la *Giustizia* che sovr'una colonna, dirimpetto a Santa Trinita di Firenze, al caldo, al gelo, alla tempesta, regge immota le bilance? Si dà, perchè l'immagine ha verosimiglianza rispetto all'idea di giustizia. Perchè poi quell'immagine ha pur forma di donna? Perchè l'immaginazione attinge i concetti e i fantasmi e i segni suoi originalmente dalla natura.

16. Dall'universo si riflette pertanto la legge di corrispondenza e di contrapposto nell'opere dell'arte bella, singolarmente l'armonia del corporeo e dello spirituale; con verosimiglianza bensì che muove da natura, e termina nell'immaginazione dell'artista, irradiata d'intellettuale bellezza. I simili e i contrarj armoneggiano nell'arte bella, perchè non discordanti, ma raccolti o sovraneggiati dall'unità; in quel modo, che unità di fini unifica meriti e volontà particolari o diverse, onde si forma l'incivilimento; e unità sopran-

naturale unisce gli affetti delle moltitudini, onde si forma la religione; o unità dello spirito unisce le membra, onde si forma l'uomo. Quand'anche poi le immagini contrarie pugnino nemiche o contradittorie, allora, imitando l'amore ordinato che sottopone gli appetiti combattenti e produce l'ordine della virtù, l'arte sottomette i dissidj a un'idea più alta, e produce l'ordine della bellezza.

CAPITOLO XXXIII.

Armonie con la natura corporea.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Legge naturale di simetria. — 3. Vista e udito porgono immediati all'arte bella i sensibili rappresentati. — 4. Il tatto remotamente, il gusto e l' odorato indirettamente forniscono all' arte cose immaginabili, salvo la poesia ch' è universale. — 5. Legge naturale di simetria ne' visibili aspetti, — 6. e ne' suoni. — 7. Legge corrispondente nell' arte bella. — 8. Simetria di quantità nel grado. — 9. Simetria di quantità nel numero de' suoni, — 10. e delle cose visibili. — 11. Simetria naturale dello spazio. — 12. Simetria nell' arti, quanto a' limiti. — 13. Simetria di limiti anche nell' unione di più cose. — 14. Simetria di luoghi. — 15. Simetria di tempo misuratore, e di tempo rappresentato. — 16. Conclusione.

1. Considerata in genere l' armonia de' simili e de' contrarj fra le immagini dell' estro e gli oggetti reali, ora esaminiamola rispetto alla natura corporea in ispecie. I sensibili oggetti della natura materiale ci manifestano qualità e quantità, tempo e spazio, con ordine sì stretto di relazioni, che indi procede l' unità o l' unione d' ogni cosa singola nelle sue parti, e di tutte le cose nell' universo. Talchè il simile sta nel diverso e nel contrario, e viceversa il contrario e il

diverso nel simile; congiungimento che forma l'unità o l'unione. La quale concordia del vario e dell'opposto nell'uno, dicesi, parlando segnatamente di corpi o d'immagini relative a' corpi, *simetria*. Cercare dunque la legge di simetria nella natura, e come per armonie di verosimiglianza si conformi a questa legge l'arte con le sue immagini, è il soggetto che mi propongo.

2. Fra le bizzarrie de' cervelli umani deve notarsi certa sentenza d'uno scrittore non antico che disse: simetria essere bellezza da stolti; e badiamo, egli non avrebbe folleggiato dando di folli a' savj d'ogni secolo, se non era preoccupato dal desiderio di fare assolvere certi lavori, che difettavano d'unità o di corrispondenza fra le parti. Invece, tanto è natural forma la simetria, che i sensi, quando non apparisca loro il confine distinto delle cose, le percepiscono in forme simetriche o di somiglianza e d'unità. Così la vista non iscorge i limiti del mondo corporeo; ma per legge ottica le luminose ombre dell'aria profonda compariscono quasi una sfera; e altresì non potremmo distinguere le onde lievi e innumerabili d'un mare tranquillo, ma esso ci sembra un semicerchio turchino, e una distesa curva e levigata come cristallo; poi, le asprezze o gli angoli d'un corpo ci sfuggono a certa distanza, talchè l'occhio ci appresenta linee rette o circolari. Anche l'orecchio fa di più suoni non distinti un suono, come il romore di venti o d'acque; anche il tatto, non discernendo talora i minimi rilievi come nel marmo, percepisce una

come se fiori e frutti o vivande si dipingano al vivo, per esempio ne' quadri fiamminghi; e allora queste immagini, congiunte all'altre di vista, fanno con esse unità o un'armonia del diverso nell'uno, e perciò bellezza. Vero è che la poesia, essendo arte universale in virtù della parola, può rappresentare all'immaginazione per modo diretto anche odori e sapori (com' altrove dirò); ma ciò non toglie che odori e sapori da sè manchino d' una determinata percezione, onde la poesia stessa li fa immaginare in compagnia di fantasmi relativi all' occhio ed all' udito, e può aversene l' esempio nelle descrizioni poetiche di conviti e di giardini.

5. Ora, considerando i sensibili esterni, specialmente gli aspetti visibili ed i suoni, scorgiamo, dissi, armonia di qualità e quantità, di spazio e tempo; sicchè le varietà innumerevoli, stando sempre a contrapposto, si raccolgono pur sempre in somiglianza per le relazioni loro e in immagine d' unità; onde l' opposizione stessa riesce accompagnamento di parti e di cose in ciascuna cosa e nell' universo. S' esamini prima la qualità, e scegliamo alcuni esempj. Nella faccia d' uomo sano, e ben formato, i colori e i lineamenti digradano per passaggj tanto delicati, che i loro confini si confondono insieme. Di sopra un colle, guardando tutt' intorno, si scorge dal verde rigoglioso de' piani vicini fin' all' opaco de' più lontani, e al colore turchino de' monti più e più azzurrognolo, e al cilestre de' cieli che pare vi posino su, differenza tanta, che colori s' oppongono a colori; ma tra loro si congiungono ad un tempo sì bene, che da tutti esce un solo e graduato spetta-

colo di bellezza. E così formano unità le linee contrapposte, ma graduate del piano, de' colli, de' monti, del cielo. Guardate alla mensa i figliuoli più piccoli o i più grandi; con tanta varietà di fattezze o di colori e di sesso avvi l'aria di famiglia, come diciamo. Crescono le varietà, le diversità, le contrarietà negli uomini d'una provincia, d'una nazione, d'una schiatta; ma guardate l'esercito, distinguiamo, noi d'Italia, il Toscano, il Veneto, il Piemontese, il Napoletano, distinzioni che il forestiero non può fare, vedendo in tutti la somiglianza; tra Francesi, Spagnuoli e Italiani crescono le varietà, pur maggiori fra questi e Tedesco e Slavo, più fra Europei ed Asiatici, più, anzi estrema, fra Bianchi e Negri; ma in tutti v'è l'uomo.

6. Dicasi rispetto a'suoni lo stesso. La voce di chi parla, va naturalmente di suono in suono per insensibili graduazioni. Nelle diverse voci d'una famiglia v'è un suono di famiglia, come un'aria di famiglia ne'visi. E inoltre, genti adunate contemperano a somiglianza il tono della voce sì varia, onde un'unica voce vien fuori da moltitudini che commove un affetto. Se di mattino usciamo alla campagna, i venti mormorano, i carri sgretolano sulle ghiaie, gli opranti scendono alla città parlando e cantando; udite cani latrare, mugghiare armenti, e via via; eppure, tanta varietà di suoni contrarj formano un concerto. Alle stagioni dell'anno appartiene un'armonia particolare, secondo la natura di quelle. In primavera, come aprendo le finestre che danno sugli orti entra per le case una fragranza di gelsomini e d'aranci e di limoni e dei frut-

teli che sembrano nevicati di fiori, e come luccicano tra' verdi fogliami le prime ciriege o rosseggiano i fiori di melograno, così l'aria e l'acque e gli animali suonano variamente conformi fra loro e con gli odori e con tutt'i colori della natura. Nel verno, al pallore de' campi e del cielo corrisponde il romore de' torrenti, de' fiumi, de' venti e de' tuoni, e tutto ciò compone sì diversamente un solo romore cupo e mesto. Fin'anche lo stridere delle cicale fra gli ardori del mezzogiorno in estate armoneggia col tremolìo dell' aria fervida e con certo sommesso mormorìo che mandano le campagne. Anche i diversi tempi del giorno, mattina, mezzodì, sera, notte, o albeggj su' monti l'aria, o da' grigj monti piovano sul vespro mestizie indefinite, hanno consonanza di voci animate o inanimate. Se andiamo in un' officina, per esempio nella Cartiera de' Cini a San Marcello, tutt' i fragori delle macchine e degli operaj consonano in un solo, che tanto più è naturale e non ingrato, quanto le macchine son più perfette; sicchè lo stridere consueto e spiacevole della sega diviene quasi vibrazione armonica nel ferro che rapidissimo taglia i gattici, la cui fibra si converte in pasta di foglio nitente. Avvi, dunque, naturale simetria nelle visibili qualità e ne' suoni.

7. E a questa legge di simetria devono conformarsi l' arti del Bello. Descrive il poeta gli spettacoli del mondo, e le bellezze de' corpi; e dalla natura imparano i pittori, dalla natura ch' è maestra di tutt' i maestri, non solamente il colorire vero per bellezza di tinte, sì più proprio e più principale l' armonia

de' colori o la graduazione loro, e il congiungimento loro, e l' intonazione che, con vocabolo usurpato bene alla musica, vuol dire il colore che ci vuole ad esprimere una cosa qualunque. I pittori non solo, ma gli scultori e gli architetti altresì, han da vedere come natura fa ne' lumi e nell' ombre; sicchè le parti dell' opera, per giusta contemperanza di chiaroscuri, mostrino fierezza o quiete, e più o men rilievo, e nell' unità del tutto risalti ogni varietà. Bisogna che il disegno impari dalla disegnatrice natura la maestria del congiungere i lineamenti per modo, che uno si converta nell' altro con intima flessibilità, e non mai per linee crude, segregate, indipendenti fra loro, e quasi d' esterno appiccamento. Bisogna che la musica impari dalla natura l' arte di scegliere i suoni più grati, e i più confacenti ad un sentimento; ma soprattutto la pieghevolezza intima de' suoni stessi che, variando e contrastando, naturalmente s' uniscono fra loro, e l' uno trapassa nell' altro, come un' immagine sonora e disegnata nell' udito. Il quale magistero più dappresso, poi, risguarda la poesia che, immaginando i suoi soggetti, unisce in fantasia l' immagine de' suoni parlati che li debbono significare.

8. Veniamo alla quantità. Non solo differisce la qualità de' sensibili esterni, ma l' intensità loro e il numero; e indi producono leggi simetriche nell' arti del Bello. La musica non che distinguere i suoni elementari, onde formò quasi un alfabeto musicale, distinse anco il salire de' suoni dal basso all' alto, dal piano al forte, dal grave all' acuto, e viceversa. Quindi appunto,

secondochè s'accoppiano i suoni bassi, medj e sommi con certa rispondenza, viene l'armonia; e secondochè gli uni succedono agli altri con intensità varia e con certo ritorno e quasi circolo in sè stessi, viene la melodia. Il medesimo accade al verso ed al periodo della lingua; giacchè, non il numero di sillabe soltanto fa i versi differenti, ma il grado ancora di sonorità; come, ad esempio, endecasillabi sono ambedue questi versi: *E le sorrise parolette brevi;* o: *Poscia più che il dolor potè il digiuno;* bensì vario, e anzi contrario n'è il concento. Ne' colori si dà una scala somigliante; talchè musica d'occhi fa eco a musica d'orecchi, musica nell'arcobaleno e nel prisma, nello scalarsi del roseo fra le specie differenti delle rose, o fra le foglie d'una rosa, da un verde giallognolo ad un verde nerastro nell'erbe o negli alberi. Ora, le graduazioni che uniscono le varietà e le contrarietà, e che formano la simetria, stanno in ben determinare con l'arti la *intensità scalata* de' colori, de' chiari e degli scuri, e de' suoni. Anche la grandezza d'un edifizio, d'una figura scolpita o dipinta, d'un componimento musicale e poetico, ha relazioni con l'argomento, e con sè necessarie.

9. Come poi nella natura, così nell'arte bella, l'*unità di percezione* che abbraccia la *quantità di numero*, è regola certa o legge simetrica. Di fatti, rispetto a' suoni, troviamo il numero nella poesia, cioè metri e ritmi, ossia quantità di lettere e di sillabe, d'accenti e di versi; o anche il numero della prosa immaginosa che più sonora vuol' essere della prosa insegna-

tiva. C'è varietà e opposizione, dacchè i buoni scrittori fanno i lor versi variamente numerosi e d'opposte cadenze, Virgilio per esempio e Dante; c'è altresì nelle poesie volgari e contrapposto e varietà e somiglianza di rime. Ma vogliamo noi verificare chiaro, che tutto ritorna in simetria e quind' in unità di percezione distinta? Eccone il segno; il verso s'impara meglio a memoria che la prosa, e un periodo sonoro piucchè il dimesso. Nella musica pure avvi numero, cioè quantità di toni, da cui (e dal tempo che li misura) proviene il periodo musicale. Che vuol' egli dire periodo? Un tal numero di suoni, che girano intorno; talchè il succedersi de' suoni cotanto varj ed opposti ritorna, mercè le cadenze, a fare un'unità col suo principio, e ne spicca una percezione unica e distinta. E indi abbiamo il medesimo segnale, ossia la facilità di ritenere un canto e un'armonia, purchè canto ed armonia obbediscano a questa legge, altrimenti si va contro natura.

10. Rispetto a'sensibili della vista, la chiara *unità* di percezione si è regola certa per le immagini rappresentate dal poeta, talchè s'abbia simetria. Quanti porremo e casi rappresentati e personaggj nel dramma? pochi a mo' dell'Alfieri, o molti a mo' dello Shakspeare? Quanti nel poema? Seguiremo la parsimonia del Tasso, la prodigalità dell'Ariosto? Quanti nel racconto de'novellieri? Sobriamente, a esempio del Manzoni; più largamente, a esempio del Walter Scott? Rispondo, quanti ne chieda la legge del numero; procurando che il tutto de'fatti e personaggj varj e con-

trarj venga percepito in unità o senza confusione: tra questi confini libero è l'artista. Nel dipingere o scolpire, pur quando la figura è unica e quind'il numero delle parti è determinato, il numero degli accessorj almeno (per esempio, le vesti e le pieghe loro e la quantità de' colori o de' chiaroscuri) appartiene a giudiziosa scelta degli artisti, fra il poco e il troppo: e, in ogni modo, bisogna badare al numero delle movenze, sicchè nè la figura ci paia morta, chè allora mancherebbe il numero; nè la dissipiamo in troppi moti e gesti, chè allora mancherebbe l'unità o la chiara percezione. Se pittori e scultori figurano in gruppi, e in bassorilievi, o in dipinti più personaggj o cose o paesaggj, allora che regola v'è? Sempre la stessa: che il numero s'apprenda chiaramente con immagine una, quasi metro musicale, o quasi periodo scritto bene. Numero d'archi o di colonne, di finestre o di loggiati, di stanze o di cortili, d'architravi o di mensole, dan metro musicale all'architettura; numeri diversi, secondo la qualità dell'edifizio, non arbitrarj mai, e che, varj e contrarj, stanno accompagnati, sicchè n'esce un'immagine una e ben definita.

11. Siffatte per la qualità e per la quantità sono le leggi di simetria; passiamo dunque allo spazio, che dobbiamo considerare in due rispetti: cioè, secondo i limiti de' corpi, ond'essi prendono figura e forma; e secondo i luoghi, ove i corpi stanno e si muovono. Pe' limiti, salvo accidentali mostruosità, la natura tien sempre leggi di simetriche misure. Geometrizzando ella procede in ogni corpo non organato; giac-

chè a cristalli si riducono i minerali, e ne' cristalli ad un occhio perito si manifestano figure geometriche molto regolari, cioè poligoni e prismi d'ogni maniera. Più, se i corpi non organati guardiamo nel volume loro, essi paiono informi per lo più, com' una pietra con tante scabrosità, e un monte con tanti seni e sporgimenti; ma in distanza, come ad occhio nudo la luna par liscia e bene rotonda, e tal vedrebbero la terra gli abitatori della luna, senz' asprezze di valli o di monti; così, da qualche lontananza, una pietra comparisce geometricamente rotonda o rettangolare; così le montagne o i colli han di lontano apparenza di cono. E perchè mai ciò? Perchè sempre, sotto le varietà e le contrarietà degli accidenti, la natura mette simetria da geometri. E che diremo noi de' corpi organati? Naturale geometria palesano i tronchi conici delle piante, o il circolo de' rami, e la corolla de' fiori, e il globo del capo negli animali, e le membra rotondeggianti; ma diverse leggi d'organismo e di vita producono simetrie alquanto diverse. Si dilata in aria co' rami e dentro la terra con le radici la pianta, e fra la doppia dilatazione va lo stelo; le membra d'ogni corpo animato si contrappongono, braccia, gambe, occhi, e pel contrapposto si aiutano e si compiscono, facendo unità di aspetto e di vita.

12. Indi nell' arti del disegno, quanto a' limiti della figura visibile, abbiamo la legge simetrica delle proporzioni. Fondamento dell' architettura è geometria, come l' Alberti disse; sicchè il fine dell' edifizio e il sentimento dell' artista da un lato, certe proporzioni

geometriche dall'altro, producono la bellezza. Vedete le Logge dell'Orfanotrofio in piazza della Nunziata di Firenze, come proporzionata l'altezza delle gradinate a'loggiati, quasi lor piedistallo! poi, come le finestrette cadono eleganti e semplici sulla testata dell'arco, e come all'altezza degli archi si proporziona l'altezza dell'edifizio fin'al tetto! Le proporzioni geometriche anzi rispondono a proporzioni di numero, come aritmetica che si applichi a geometria. Talchè la mole, o massa delle fabbriche, quella è il principalissimo e, senza intenderne le proporzioni, l'architettura non v'è mai, bensì dottrina o gusto d'ornamenti particolari, come un uomo ben vestito, ma deforme o goffo. Le proporzioni, corrispondenti alla reale natura ed all'argomento, fan bello il disegno de'pittori e degli scultori; giacchè proporzione non altro significa che limite giusto delle parti e del tutto; e chi non le conosce, mal si tiene artista. Vero è poi che non disegna propriamente il poeta; e nondimeno se descriva, dee svegliare in fantasia figure ben definite, come, descrivendo *Laocoonte,* Virgilio ispirò lo scultore del gruppo famoso.

13. Ponete mente; la natura geometrizza, non soltanto nelle singole cose, ma nella loro unione ancora. Fluttuano per lo più le giogaie de'monti, le une dietro l'altre quasi ondate burrascose; le valli scorrono parallele tra monti e colli; un folto d'alberi, un paesaggio alpestre, una cascata d'acqua, formano un tutto insieme, che, salvo le varietà particolari, o nelle maggiori linee loro, è un circolo, un triangolo, una

curva e somiglianti. Un' adunanza d' uomini, per meglio farsi udire o per meglio ascoltare, s' ordina in cerchio; moltitudine che tutta si volge ad un grido, ad una cosa qualunque, o i varj capannelli di gente che parli d' un argomento stesso, e schiere d' eserciti, sempre vi mostrano una geometria spontanea o imitata sapientemente, cerchi, quadrati, cunei, figure triangolari, linee rette, o curve, o serpeggianti. Però i disegnatori di paesaggio debbon rendere, sotto l' apparente irregolarità, una regolare figura che unifichi, com' egregiamente fa (per esempio) Claudio Lorenese, o Salvator Rosa; però, altresì, necessità di comporre q in forma piramidale i personaggj dipinti e scolpiti, come la *Scuola d' Atene* e il *Parnaso*, od in forma concentrica, per esempio la *Santa Cicilia*, o in altro modo che *fermi l' attenzione ad un punto d' unità*, senza dar mai nel pedantesco e nel gretto, perchè la geometria naturale e vivente sta quasi velata. Sibbene trascurar ciò, e chiamar ciò pedanterìa, è fare a' pedanti onore troppo, perchè maestra loro sarebbe la natura. I poeti ancora, descrivendo assemblee per esempio e battaglie, debbon svegliare immagini d' ordinamento quasi geometrico; e l' arte drammatica dovrà diligentemente disporre i personaggj come in pittura.

14. Lo spazio locale poi, come natura per le vicinanze o per le distanze ci dà le naturali prospettive, così viene imitato dalla prospettiva nel disegno. Studiare l' apparente varietà di grandezza secondochè i corpi son più o men lontani da un punto determinato; considerare com' apparentemente s' ingrandiscano le

cose o rimpiccoliscano, date alcune successioni d'oggetti, e in mezzo ad altri, e in più o meno vastità di spazio collocate, o altresì come co' luoghi armoneggino piani o edifizj; questo formava per secoli la meditazione degli artisti e de' matematici ad un tempo; e trascurarla è vergognosa ignoranza e danno nell' architettura, nella pittura e nella scultura. Per la poesia evvi un proprio quesito: cioè, quanto si può egli distendere ne' luoghi del fatto un poeta narratore? o ne' drammi debb' esservi unità di luogo? Se no, quant' ampiezza di luoghi può abbracciare il dramma? Ne' racconti, come poesie o romanzi, la risposta è facile: tanto si può distendere il poeta, quanto la fantasia de' lettori può seguitarlo; e quindi legge unica è, che il poeta noti chiaramente i passaggj da luogo a luogo, talchè si componga un' immagine chiara del tutto; immagine ch' è la simetria *fantastica* dell' immaginazione. Legge che regola pure il dramma e il melodramma, dovendosi badar solo che mutamento di scena non sia soverchio, da far perdere al fatto rappresentato la chiara unità. Dire: qual verosimiglianza mutare luoghi sugli occhi dello spettatore? val quanto dimenticare, ch' è verosimiglianza immaginativa, fuor di cui sarebbe inverosimile ancora il palco scenico ed il teatro e gli attori.

15. Dalle simetriche leggi di qualità, di quantità e di spazio, terminiamo in quelle di tempo. Se lo spazio fornisce geometriche simetrie di limiti e di luoghi all' arte bella, il tempo comunica pure ad essa simetrie aritmetiche, o misura nella contemporaneità e nella successione. Come vita regolata non ci è senza regola di

tempo, così regola di tempo governa i numeri successivi o congiunti d'ogni arte del Bello. Ciò vale massimamente per la musica, dacchè moltiplicità, diversità e opposizione de' suoni farebber disordine, ossia non potremmo avere di melodia o d'armonia percezione alcuna, se le battute del tempo non dessero posa e somiglianza; e segno di questo è, che sonatori e cantanti, senz'orecchio e abito di tempi, qualunqu'altra eccellenza loro non conta più nulla, come in pittori non conta bel colorito senza disegno. Il tempo misuratore governa pure i suoni successivi del verso e del periodo nell'arte del dire; giacchè uguale o somigliante numero di suoni cade in tempo uguale o somigliante. In modo più indiretto, sì analogo, qualunque serie d'oggetti o di parti nel disegno, per esempio una filiera di colonne in architettura, o un succedersi di figure ne' dipinti e ne' bassorilievi, poichè lo sguardo le trascorre in un tempo determinato, è quasi tempo musicale; ond'occorre certa musicale regolarità di spazj successivi, che son quasi fermate al moto degli occhi. Anche il tempo, non solo è *misura*, sì *rappresentazione;* poichè l'arti del disegno e la poesia rappresentano fatti che avvengono nel tempo. Ma come lo spazio, il tempo ancora è un tempo verosimile, non già il reale, ossia n'abbiamo la ideata e immaginata possibilità. L'arti del disegno perciò comportano alcuni anacronismi, purchè si vada temperati; talchè, ad esempio, nel Camposanto di Pisa i fatti diversi d'Abramo s'uniscono in una pittura, e sulla porta maggiore di Santa Croce a Firenze il bassorilievo unisce intorno alla Croce personaggj d'età molto lontane. Si

disputò circa i tempi, che comprender possa un racconto favoloso ed un poema; eppure limiti certi non v'ha, sì regola una è la chiara percezione immaginativa; onde i poeti sogliono accentrare tempi remotissimi ad un tempo più ristretto per via d'episodj, come nell'*Eneide* o nell'*Odissea*. Pel dramma poi le famose ventiquattr'ore sappiamo essere invenzione di Retori, non d'Aristotile, non de' Tragici greci; e solo bisogna che il tempo del dramma non s'allarghi per modo da impedire che il vario e l'opposto s'uniscano chiari nell'unità d'un tempo immaginato.

16. Come l'universo corporeo armoneggia pertanto in simetrie di qualità e di quantità, di spazio e di tempo, così l'arte bella. Simetria di visibili aspetti o di suoni, simetria di grado e di numero, simetria di limiti e di luoghi, simetria di tempo misuratore o rappresentato, tutte riescono ad una simetria unica. Talchè le arti si comunicano i nomi l'una con l'altra, e se armonia musicale chiamiamo la proporzione de'disegni, misura di spazio e quasi disegno chiamiamo i tempi della musica; e se la poesia diciamo che scolpisce, dipinge o armonizza, la musica poi e l'arti figurative diciamo che han pensiero e parola. Che più? Se il Redi sapientemente chiamò *simetria della vita* gl'intimi accordi e contrapposti della vitalità, noi la simetria della vita scorgiamo nell'arti belle, che rendono i vivi concerti dell'immaginazione con la natura.

CAPITOLO XXXIV.

Armonie con la natura spirituale.

SOMMARIO.

1. Gli affetti. — 2. Somiglianza loro; — 3. varietà; — 4. contrapposto. — 5. Personificazione immaginosa dell' uomo, — 6. e della socievolezza; — 7. che dall' arti non può mai scompagnarsi. — 8. Personificazione immaginosa del mondo materiale per tre modi. — 9. Idem. — 10. Il Materialismo non può spiegarla. — 11. Personificazione immaginosa del soprannaturale; — 12. presa sostanzialmente da simboli e miti di credenze religiose; — 13. ma trasformate dall' estro. — 14. La personificazione, ritraendo l' uomo, accenna lo stato degli artisti e de' tempi loro. Grecia, Roma, — 15. Italia; suo scadimento; letterature straniere. — 16. Anche nell' altre arti avviene lo stesso.

1. Esaminate le relazioni fra l'immagini dell'arte bella ed il mondo materiale, passiamo alle relazioni con la spirituale natura, ossia principalmente con l'uomo interiore, che immagina poi ogni altra natura non materiale per analogia o per somiglianza con sè stesso. Le immagini de' fatti, che succedono entro di noi, vengono rappresentate da' poeti per modo diretto, ma per indiretto anche dagli altri artisti, che con le figure o co' suoni esprimono sentimenti d'ogni maniera. Ricordiamoci di grazia, che il pensiero, co-

m'atto semplicemente conoscitivo e quindi astratto da ogni affezione d'amore o di repugnanza, non porge argomento alle arti del Bello, ma il pensiero che s'avviva d'*affetti;* e avvivato anzi per modo, che il sentimento non sia già come nell'eloquenza o come in filosofia un accompagnamento vivace del raziocinio, ma un'immagine della *persona interiore* o della viva coscienza degli artisti e del personaggio ch'essi rappresentano; tantochè, per esempio, le statue di Galileo bellissime, che sono nell'aula dell'Università di Pisa, o nel Museo di Firenze, o sotto gli Uffizj, figurano bensì la meditazione; ma non astrattamente, sibbene in concreto, nel vivente aspetto cioè d'un uomo contemplativo e ch'espone parlando i proprj pensieri.

2. Vediamo dunque l'ordine degli affetti, e com'esso dalla fantasia degli artisti può venirci rappresentato. Con l'amore di noi medesimi e senza immedesimarsi con questo, hanno comune attinenza tutti gli affetti umani; e ciò si rileva, e dal *conoscimento* che dirige l'affetto, e dal *bene* a cui l'affetto tende. Dal conoscimento, perchè, amando noi le cose in quanto le conosciamo pregevoli, que'pregj loro poi o li conosciamo per somiglianze intime con la nostra natura, come gli altri uomini, o almeno per analogie con essa, come Dio. Dal bene, perchè, o noi amiamo le cose pregiate com'utili e piacenti a noi, e ciò risguarda l'amore di noi stessi, o le amiamo come pregevoli, buone, amabili per sè, non per piacimento e per utilità nostra; e nondimeno, poichè nell'amare quel ch'è degno d'amore sta il termine connaturale della natura nostra, in tanto l'amore di noi

stessi è perfetto, in quanto accoglie amori disinteressati. Procede da siffatte correlazioni la bellezza de' vocaboli *noi* e *nostro*, perchè vocaboli d'armonia o indicativi ad un tempo dell'amore privato e dell'amore comune, o della congiunzione per affetto fra l'essere nostro e l'essere degli altri. Le voci ancora *tuo* e *mio* e *suo*, che talvolta significano solamente ciò ch'è proprio, talaltra significano un ben comune, divenuto quasichè proprio per grandezza d'affetto; come dicendo, mia è ogni allegrezza tua, mio è ogni tuo dolore. Tali congiungimenti d'amore l'immaginazione degli artisti ritrae con alta bellezza; che (per esempio) risplendeva ne' *Poemi Cavallereschi*, quando il cavaliere alla prodezza e gloria sua prendeva impulso dal piacimento della *sua* dama. Gli esempj, del resto, sarebbero troppi, chè li forniscono i luoghi più belli d'ogni antica e nuova poesia, e l'opere più lodate di musica e del disegno. Così, la bellezza intima de' pubblici edifizj viene in gran parte da rappresentare beni comuni e la comunità del popolo, che però dice: la *nostra* Chiesa, il *nostro* palazzo del Comune, o il *nostro* palazzo di Giustizia. In queste universali attinenze degli affetti con l'amore di noi stessi consiste dunque la loro più intima somiglianza.

3. Ma essi nella natura e nell'arte non avrebbero armonia di perfezione, se fossero uniformi o senza varietà. Si collegano all'amore di noi stessi, ma tutti non sono l'amor proprio; son simili fra loro, ma diversi ad un tempo. E perchè ciò? La ragione di tal varietà non troppo si richiede a trovarla, perchè anzi è una ragione di buon senso. Diversità d'obbietti reca diver-

sità d'affetti; talchè, come diversifica e si distingue ciascun di noi dagli altri, e l'individuo dalla società umana, e l'uomo da Dio, così l'amor proprio si distingue e diversifica dagli altri sentimenti d'umanità e dall'affetto religioso. La somiglianza soverchia, quanto la soverchia dissomiglianza, nuoce perciò al vigore del sentimento affettuoso fra gli sposi o fra gli amici, perchè le qualità varie si compiscono fra loro; e quindi non solo le diversità fisiologiche, ma le varietà morali ancora stringono sì profondamente l'uomo e la donna, cioè fierezza d'animo e tenerezza; e fra gli amici poi, la prudenza di Pilade corregge l'impetuosità d'Oreste, facendo compimento d'amicizia. Ora, poeti, musici, disegnatori, danno immagine di questa varietà in due modi. Primeramente, i diversi affetti vogliono essere bene osservati e significati; perchè la loro diversità, e ci rappresenta vivissimamente la varia condizione interna d'un uomo in tali o tal'altre congiunture, e ci rappresenta poi le varie condizioni di più uomini che nel dramma o nel melodramma, nel poema o nel romanzo, ne' dipinti o nelle sculture, vengono immaginati. Già Orazio lodava Omero di questa eccellenza, e noi lodiamo l'Alighieri. Secondariamente, intorno ad un affetto principale, come nella *Cena* del Vinci è la *carità di Gesù Cristo,* si mostrano raccolti ad unità gli altri affetti.

4. Questa varietà d'affetti e rassomiglianza è inoltre armonia di contropposto; giacchè con l'amore di noi armonizza bensì, ma contrapponendosi, l'amore che portiamo agli altri uomini; e con l'amore degli uomini armonizza certo, ma sovrastando e però con-

trapponendosi come supremo fine, l'affetto religioso. Prova di ciò si è l'annegazione. Che cosa vuol' egli dire annegazione? L'uomo può forse negare sè medesimo? dimenticarsi? separare sè da sè stesso? No, certo; ma per amore più alto, che torna poi (come abbiam detto) a più alta eccellenza di chi ama, si rifiutano, quand'occorre, piaceri, agj, sanità, fama e vita. Gli antichi rappresentarono nell'eroismo la sommità dell'annegazione, il Cristianesimo poi nella carità; che in sè contiene l'eroismo come il particolare sta dentro l'universale, santificando col fine religioso l'eroismo stesso, onde l'annegazioni d'ogni maniera divengono un *sacrifizio*. Sicchè tal contrasto fra l'amore proprio e gli amori di famiglia, di patria, d'amicizia, di religione, d'umanità in generale, forma gran parte di bellezza nell'arti antiche o nelle cristiane. Avvi altro contrasto: gli affetti umani, variando tra loro, si contrappongono così nell'animo di ciascuno, come tra gli uomini diversi; un moto di sdegno e un moto di benevolenza, nature umili od altere; ond'Omero accoppia oratori de' Greci a Troia Menelao ed Ulisse, mette vicino ad Andromaca il fasto d'Elena, e con Ettore generoso Paride profumato. E dobbiamo avvertire, che Sensisti e Materialisti confondono nell'amor proprio gli affetti tutti, perchè li vedono coordinati; ma non sanno poi spiegare la varietà loro e l'opposizione, sì nella natura e sì nell'arte.

5. Abbiam chiarito come gli affetti, somigliando e diversificando, sien'armonia, che l'artista immagina ed esprime con voci, con linee, con suoni musicali.

Ora, l'unità degli affetti nell'animo, l'unità vivente loro, immaginata dagli artisti, è la *personificazione immaginativa*, cioè un uomo che dagli artisti s'immagina e si rappresenta, come soggetto uno e concreto di tali o tali affetti, e che ne fanno il *carattere* o nota distintiva. Però l'artista ne'lavori suoi esprime la coscienza dell'uomo e la società degli uomini, non già in modo astratto, sì per immagini di *verosimiglianza* con la vita reale. L'intelletto è un mondo interiore, dove con visione interna l'intelletto medesimo figge lo sguardo suo, a differenza dell'occhio che non può vedere sè fuorchè in ispecchio. Se la riflessione del pensiero nella coscienza è per fine di conoscimento, ecco la filosofia; se per fine di rappresentare con immagini la vita intima, ecco l'arte bella. Espressione immediata di questo ripensamento interiore, non come ragionamento, ma come viva immagine, si è il *soliloquio;* quello, esempigrazia, di Riccardo III con la sua coscienza rimorditrice: o anche il raccontare che fa uno ad altro le condizioni del proprio animo, come nell'Alfieri Saul ad Abner, racconti che presuppongono la consapevolezza del proprio stato, e quindi un anteriore soliloquio dell'anima con sè stessa. Evvi un soliloquio nel dramma, evvi nella lirica tutta, ove il poeta immagina ed esprime gli affetti suoi; e soliloquio è la musica spesso, come le terribili note d'Otello che delibera il delitto; evvi nelle figure meditative della scultura o della pittura; e anche immagine di soliloquio son gli edifizj che invogliano a meditazione, come il Camposanto di Pisa, o i Chiostri della bellissima Certosa di Pavia, o le Piramidi d'Egitto.

6. Il soliloquio dell' artista val quanto un dialogo interiore, perchè l'animo discorre seco; e quindi è una società interna ch' è principio e immagine dell' esterna. Pur nelle scienze quindi si fa dialogo il soliloquio, se viene rappresentato il contrasto d'obiezioni e di risposte; sicchè allora i *Dialoghi* di Platone o di Galileo somigliano un dramma, o un lavoro di poesia. Per soliloquj adunque non solo, ma per dialoghi si fa principalmente la personificazione immaginativa; giacchè l'artista, considerando un soggetto nell' anima sua, fa parlare tra loro i varj fantasmi di ciò ch' egli ama rappresentare. Certo il poeta solo può i dialoghi significare in modo diretto; ma indirettamente anche la musica, specie ne' melodrammi; anche la scultura e la pittura, se figurano più persone, o altresì una sola che mostri parlare, come il *Galileo* di Pisa; l'architettura, poi, deve immaginare varietà di colloquj umani, quando si propone tempj o teatri, case private o pubbliche, salotti da circolo e sale d'assemblea. La personificazione immaginativa, dunque, sta nell' immaginare l'uomo che parla entro di sè, o fuori di sè, con parole o con atti; e indi l'arte del Bello si fa immagine di coscienza e di socievolezza.

7. Tanto poi dalla fantastica rappresentazione della coscienza è inseparabile l'altra del consorzio (giacchè nella coscienza s'acchiude ancora il sentimento d'esser noi socevoli), che la presenza d'altri uomini o d'altre intelligenze vien sempre immaginata dagli artisti: presenza d' uomini a lui artista e testimoni di ciò ch'egli fa; o presenza d' uomini ch' abbiano relazione col sog-

getto dell'opera sua, benchè questa non li mostri, ma li supponga. Di fatto, quantunque ogni scrittore, ogni parlatore, ogni artefice, debba immaginarsi sempre la testimonianza d'uomini che leggano, ascoltino, vedano, nondimeno l'artista del bello più particolarmente, poichè ha per oggetto la bellezza, ossia un che ammirabile, nè può fare a meno d'immaginarsi con vivezza chi ammiri l'opera sua, quantunque in ciò non consista il suo fine principale. Inoltre, ogni opera degli artisti suppone uomini od intelligenze ch'abbian relazione col soggetto dell'opera stessa; perchè una delle due, o quel soggetto dà immagini umane direttamente, o no. Sì? E allora i personaggj che il poeta, o il pittore o lo scultore rappresenta, sono autori d'atti, che ricevon lode o biasimo, benedizione o maledizione, culto di popoli o riverenza; per esempio, gli eroi d'Omero han cupidigia di fama, e anche i dannati dell'*Inferno* di Dante, salvo alcuni traditori che però temono l'infamia. No? E allora immagini umane appariscono indirettamente almeno: i paesaggj non piacerebbero dipinti o scolpiti, se la mente non vi presupponesse spettatori; gente che v'abiti, presuppongono gli edifizj dell'architettura; fino i cimiterj chiamano in fantasia la società dell'anime immortali. Una dottrina tutta di sensi non potrebbe mai spiegarci queste armonie.

8. Talchè s'arguiva dall'esame fatto fin qui che l'arti del Bello rendon l'immagine degli affetti, simili, diversi, contrapposti; e, dopo, come detta immagine consista in una personificazione immaginosa

dell'uomo interno e della società umana, singolarmente per soliloquj e dialoghi, e per presenza d'uomini all'artista e al soggetto dell'opera sua. Evvi di più, la *personificazione immaginosa* diventa universale; cioè, per vivezza di sentimento intimo della personalità nostra, gli artisti personificano altresì la natura ch'è priva di senso e d'intelletto. Ciò per naturali analogie, dacchè l'arte anco in tal rispetto imita leggi naturali; e accade in tre modi. Primo: noi per certe somiglianze del senso corporeo con la mente nostra, e anche degl'istinti animali con la volontà, siamo disposti a trasportare ne' bruti l'immagine dell'uomo interno, fantasticamente attribuendo loro l'intelligenza e l'amore intellettivo; benchè, quando pensiamo la cosa fuor d'immaginazione, si dica mancare a' bruti lume d'intelletto e libertà morale. Anzi, per l'efficacia che tutto l'universo ha su' nostri sensi, e per l'attinenze fra senso ed intelletto, noi, nell'accendimento della fantasia e della passione, siamo disposti ad immaginare animata, o simile a noi, la natura intera (onde s'originò l'errore fantastico dell'animazione universale); benchè, quando vi pensiamo, si distingue da tutti l'animato e l'inanimato: indi gli apologhi, e il cavallo di Rinaldo con mente umana nell'Ariosto, e i cavalli di Patroclo in Omero, piangenti la morte del padrone, o i cani d'Eumeo intimoriti all'apparire di Minerva con aspetto umano, e i cani spauriti nella *Sonnambula* del Bellini per notturno fantasima. Se ciò recasi tropp'oltre, sicchè non per celia come i ranocchi d'Aristofane, ma di proposito si faccia razionale o viva ogni cosa di natura, s'esce dal verosimile

in tutto, giacchè la personificazione immaginosa non dee parere un sistema erroneo, che offenda la realtà ed il senso comune.

9. Vi ha un secondo modo. Senza espressamente attribuire a' corpi non animati un' anima, o a' bruti l' intelletto, immaginiamo, nel fervore degli affetti e della fantasia, quasi una corrispondenza di sentimenti e di pensieri fra la natura e noi, e anche fra le cose l' una con l' altra; sicchè il poeta finge universali dialoghi sulla terra e nel firmamento. Così nella *Bibbia* il Salmista vien' esortando una per una le creature a lodare Dio, e dice che la notte parla con la notte, il giorno col giorno. Appena cominciò la letteratura italiana, i *Canti di San Francesco* e i *Fioretti* chiamarono fratello e sorella il sole e la luna, e nel Cavalca la leggenda di *San Giovanni Battista* o della *Maddalena* sembrano idillj. Terzo modo è, comune all'arti del Bello tutte, anzichè proprio della poesia, immaginare le corrispondenze fra la natura esterna e l'animo umano per modo, che con lui paia rallegrarsi o contristarsi la natura tutta. Questo accade spontaneamente negli uomini, che addolorati cerchiamo l'ombra e solitarie contrade; ma, lieti, amiamo luce, campi aperti, e specule serene di colli e di monti. Ciò imitano l' arti. Però ne' dipinti cristiani le montagne azzurre, l' aria limpida e i pratelli sembran consapevoli della purità di Maria, che siede o passeggia; però alla prospettiva de' luoghi rispondono sì bene gli edifizj del buon tempo; i suoni poi che imitano burrasca o lieve correr d' acqua, nell' *Otello* e nella *Lucia* son quasi

eco a'sentimenti dell'ira o dell'amore. In questi tre modi accade la *personificazione immaginosa* della natura.

10. Ora, scorgesi manifesto, che ogni vaghezza di quella cesserebbe, quando tra noi e la natura materiale negassimo diversità, e quindi armoniosa opposizione. Se animate o intellettuali fossero tutte le cose, almeno in potenza come i Panteisti credono, cesserebbe, quando per esaltamento di fantasia noi diamo vita e sentimento e intelletto anche a ciò che n'è privo, la meraviglia, poichè tale sarebbe allora la realtà, e l'immaginazione degli artisti s'identificherebbe con la scienza. Se per contrario la natura dell'animo e del sentimento e dell'intelletto non fosse altro che materia, la maraviglia cesserebbe in tal supposto ancora, giacchè l'immaginazione non attribuirebbe alla materia niente che per essenza o per nobiltà la superasse, ma senso e intelletto le spetterebbero realmente. Però il Materialismo, non solo non può chiarire le ragioni di tali bellezze dell'arte, derivanti da spontaneità di natura umana, sì ancora per necessità uccide l'arti del Bello. E quando poeta di queste dottrine ci ha o disegnatore o musico, che faccia opere belle, si contraddice allora per contraddizione involontaria dell'animo, giacchè quello ch'esso immagina sopravanza i corpi; come Lucrezio che cantava stupendamente l'*Alma Venere:* Te, Dea, e il tuo arrivo, te fuggono i venti, te le nubi del cielo; sotto di te la dedalea terra sparge i fiori, a te ridono le distese del mare, e placato ti risplende il cielo con lume diffuso (I, in prin.).

11. Che cosa dunque abbiamo scoperto con l'indagine nostra? L'artista del bello immaginare gli affetti, questa immagine apparire nella personificazione della coscienza, e trasportarsi alla personificazione della natura. V'è un ultimo passo, cioè la *personificazione immaginosa* del soprannaturale. Come mai succede questa? In un modo analogo all'altro; perchè, data la relazione fra Dio e l'anima umana, noi, col sentimento intimo di noi stessi, l'immagine della coscienza nostra e però de' nostri affetti e pensieri diamo anche a Dio; con altre parole, fingiamo Dio ad immagine nostra. Quando ci pensiamo, sgombra la mente da' fantasmi, allora il soprannaturale noi affermiamo esser puro da ogni modo di natura umana e d'ogni cosa finita, sicchè il fanciullo medesimo lo concepisce lontano da ogni limite, dicendo che *Dio può tutto;* ma intanto, la personificazione immaginosa non può negarsi: e avvertite, che io non parlo qui dell'immaginare il divino *aspetto* visibile soltanto, ma principalmente dell'immaginar Dio con *affetto* simile al nostro, e perciò con interiore coscienza somigliante all'umana. Quando poi si tratta di spiriti finiti, ma puri di corpo e invisibili, la immaginazione, personificandoli, non trapassa certo dal finito all'infinito; ma tuttavia fa rassomigliare a noi ciò che molto ne dissomiglia. Indi s' originò il Paganesimo, e indi procede ogni superstizione, se il giudizio non distingua fantasia da intendimento.

12. L'arti del Bello imitano pur queste leggi di natura. Già parlai altra volta de' *simboli,* che sono im-

magini religiose de' dommi; e parlai anche de' *miti*, che sono immagini de' fatti divini o della Provvidenza.

> Così parlar conviensi al vostro ingegno,
> Perocchè solo da sensato apprende
> Ciò che fa poscia d' intelletto degno....

diceva Dante (*Par.*, IV, 40). Ora, due cose vogliono avvertirsi: prima, che l'arti del Bello prendono la personificazione immaginosa de' simboli e de' miti da credenze positive; seconda, che la trasformano accidentalmente con estri nuovi. Se la poesia, o l'arti sorelle, non togliessero la sostanza dell' immagini sacre dal positivo della Religione, mancherebbe loro la verosimiglianza col reale, o con ciò che credesi reale. Dante vedeva in cielo la croce, descriveva gli angeli alati come li descrive la Bibbia, e, anzi, nell' eterna iride di luce da luce simboleggiava l'intimo consorzio della divinità unica. Ne' tempj Cristiani la rotonda o la crociera figurano l'unità divina e il Cristo; e anche i Greci, secondo le deità varie, davano al tempio figure varie, non mutabili essenzialmente. Come poi anche in Grecia, benchè sì sciolta da simboli orientali, vennero biasimati que' pittori o scultori, che troppo s' allontanavano da forme di tradizioni antiche, così vengono biasimati fra noi. Altresì, come i Greci usavano pe' canti religiosi armonie o melodie particolari, così nel Cristianesimo si distingue da ogni altra la musica sacra, specie il canto fermo.

13. Ma i confini del simbolo e del mito religioso han tant' ampiezza, che, salvo l' immobilità del Panteismo indiano, l' inventiva degli artisti dentro a quelli

ha campo libero e vasto. Accade a tutti naturalmente. Quando per insolite cagioni la mente si solleva di più verso cose sovrammondane, innamorata o impaurita, spesso la fantasia ce ne porge personificazioni tanto gagliarde, che paiono realtà esterne. Così le paure di Nerone omicida della madre, i cui lamenti parevano suonare per que' luoghi, ed egli tremava di notte quasi fanciullo nel suo letto, ci descrisse Tacito terribilmente; o i racconti del popolo, delle madri e delle balie, creduti non di rado da coloro stessi che prima li composero, hanno la radice loro in queste leggi dell' animo; e la natura poi conduce all' arte. Fingeva simili alle non finte di Nerone le paure di Lady Macbeth lo Shakspeare, e al marito di lei faceva comparire Banco; e se il novizio francescano, di cui parlò il Costa nell' *Ideologia,* credè angelico lo splendore d' un lume notturno, a Goffredo così scese un Angelo con gli splendori del sole nascente nel Tasso; e se al popolo par visione il sogno de' suoi morti, a Dante folgorò nell' immaginazione il triplice regno. Ma in tali personificazioni, tolto il contrapposto di ciò che supera il mondo, vien tolta ogni meraviglia; nè questi fatti può dunque spiegare il Positivismo materiale.

14. Però, siccome l' immagine della persona interiore, de' suoi affetti, della sua coscienza, fanno riverberare gli artisti nella natura intera, e nel concetto di cose soprannaturali, c' insegna la storia (nè può essere altrimenti) che al vigore di libera personalità risponde la grandezza dell' arti od il contrario. La personificazione immaginosa de' caratteri è più scolpita in Omero

che ne' venuti dopo; in Eschilo, che combatteva le battaglie di libertà, più che in Sofocle posteriore; ma in lui più che in Euripide succeduto, e che Aristofane non a torto censurava di mollezza. Pure, la Commedia d'Aristofane, ammiranda in rappresentare qualità d'uomini e di popolo non alte, ma ridicole, ha più del negativo, e succedette alla Tragedia, che positiva e di tempi migliori rappresentava gagliardìa d'animi e di schiatte. A Roma, poichè vi fiorì la letteratura in età tralignante, Virgilio, benchè affettuoso quanto poeta pagano più poteva essere, non fa spiccare quant'Omero gagliarda la tempra de' suoi personaggj; la quale per fermo e nella storia o nelle satire de' Romani rileva tanto, ma in queste negativamente o pe' vizj, narrativamente in quella, non già come *personificazioni trovate dall' estro*. Elle tornarono nell'arti, ma quando ritornò la morale civiltà, e noi ci gloriamo perciò di Dante, dell' Ariosto, e del Tasso; fra' quali, anco in rappresentare con vigoria d'immagini natura d'uomini, appartenersi a Dante il primo luogo chi può mai dubitarne? L'Ariosto finge i suoi cavalieri con molta vivezza per fermo, ma nell' *Orlando furioso* spira elegante l' ironia, che più del positivo tiene del negativo a somiglianza de' comici; per contrario il Tasso i cavalieri suoi o le donne sa effigiare con estro malinconico e severo, ma l' efficacia non di rado gli manca. S' impallidisce, dopo l' Alighieri, più e più l' immagine dell' uomo nell' arte, accennando l' infiacchirsi delle volontà, onde preparavasi la servitù d'Italia; talchè allora nè Tragedia nè Commedia originali apparvero tra noi, sì piuttosto imitazioni dell' antiche.

15. Ma ove mai nacque la Tragedia italiana? Nel più forte popolo d'Italia; e se l'Alfieri, che diceva, *volli, sempre volli, fortissimamente volli,* può biasimarsi di copiare troppo sè stesso ne' personaggj, deve lodarsi molto più che ogni suo personaggio dà immagine di volontà vigorosa. Ove poi nacque la Commedia? Tra i Veneziani che, ammorbiditi, la tragedia non ebbero; sì, come forniti di libere istituzioni più di noi, l'uomo sepper conoscere e comicamente rappresentarlo. E quando i Lombardi recuperarono i desiderj di libertà, il Parini satireggiò in poema i fiacchi cicisbei, e, risvegliata ne' medesimi desiderj la Toscana, il Giusti flagellò le nostre accidie. Volgiamoci a considerare i forestieri: quando nel secolo XVI noi scendevamo, salivan gli altri; e poichè fra loro s'agitavano forti passioni e straordinaria operosità di commercj e di guerre, ivi tosto rifulse la poesia drammatica che, dialogo di vita com'è, senza vigore d'umana coscienza non può sortire nascimento. Però in Inghilterra giganteggiò lo Shakspeare tra i buoni e i cattivi commovimenti del regno d'Elisabetta; e con le glorie procellose di Luigi XIV, le più alte de' Tragici e de' Comici suoi ebbe la Francia, benchè dal Corneille al Racine, al Crebillon, al Voltaire si declini più e più in bellezza vera, come nel vivere civile. A Spagna ed a Portogallo nacquero i Lopez od i Camoens, quando vi fu da cantare uomini che tra' pericoli del mare o del campo sentirono sì altamente la potenza di propositi alti e indomiti, e que' poeti stessi erano guerrieri o naviganti. Anche il Goethe o lo Schiller a' tempi di Napoleone I facevan prognosticare la Germania de' tempi di Napoleone III.

16. In tutte l'arti la medesima storia. Che pittura, scultura e architettura presso all'età di Dante superassero, non quanto ad eleganza, sì quanto ad espressione morale l'età successiva, concedono tutti; nè solo in cose religiose, ma civili ancora: Santa Maria del Fiore o Palazzo Vecchio, la cattedrale di Siena o la torre del Mangia, cattedrali, palazzi e castelli maravigliosi. Nel Cinquecento se l'arte guadagnò di venustà, perdè d'interiore significato, tranne Michelangelo, ammiratore del Savonarola; o anche il Vinci, filosofo, poeta, scrittore, artista universale; o Raffaello in molte opere sue, Raffaello che per bontà d'animo era chiamato il *grazioso* dal Vasari, e che a tutti porgevasi benigno e liberale. Talchè l'effigie della persona interna, splendidamente, per virtù di tempi e d'animi si riflette nelle immaginazioni dell'arte bella, come, a proporzione del sentimento e dell'operosità in un popolo, l'aria de' volti è più o meno significativa.

CAPITOLO XXXV.

Immaginazioni tragiche e comiche.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Può l'ottimo essere argomento dell' arte bella? — 3. Può il pessimo? — 4. Immaginazioni tragiche e comiche. — 5. Quando mai nasce l'immaginazione tragica più specialmente? — 6. Quando la comica? — 7. Condizioni dell'una, — 8. e dell'altra. — 9. La morte immaginata nel-l'arte; — 10. e i dolori del senso, tragicamente; — 11. o comicamente. — 12. Deformità fisiche nel rispetto tragico; — 13. e nel comico. — 14. Le mostruosità nell'un rispetto, — 15. e nell'altro, e come in ciò facilmente si trasmodi. — 16. Conclusione.

1. Se bellezza è ordine di perfezione ammirato, e se la bellezza, che forma oggetto dell'arte bella, è ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso, certamente obbietto connaturale ad immaginarsi nel-l'arte si è l'ordine interno ed esterno di natura, com'esso ci apparve ne'capitoli anteriori, e che consiste in armonia di simili e di contrarj (cioè di corrispondenza e di contrapposto), non già di contradittorj, che si oppongono anzi al vero ed al buono, e indi sono deformità. E tuttavia il disordine interno delle passioni, o l'esterno de'mali fisici viene rappresentato da tutte l'arti del Bello, poesia, musica, disegno, tantochè si

generano le immaginazioni tragiche o le comiche, destando negli animi mestizia o pianto, giocondità o riso. Come può essere ciò? In che confini? Con che leggi, tanto nel rappresentare la natura interna, quanto l'esterna? Si avverta, che il disordine delle facoltà mentali, pazzia o demenza, non può prendersi a soggetto dagli artisti, se non com'effetto di passioni luttuose o ridicole; perchè altrimenti escludono qualunque idealità.

2. Cominciando dalla natura interiore, spunta nell'animo una domanda: L'*ottimo* (cioè senza vizj o difetti) potrebb'egli essere all'arte argomento unico o principale? Si capisce da'termini stessi della domanda, che per *ottimo* non s'intende ora il Divino; giacchè questo è l'oggetto della suprema fra le nostre idee e segno infinito all'indefinita eccellenza ideale dell'arti belle, come pe'Matematici senz'il concetto d'infinito non si darebbe calcolo infinitesimale: di ciò discorremmo altrove. Sicchè *ottimo* vuol significare qui la perfezione ideale dell'uomo, senza disordini morali, affettuosamente ordinato. Considerata in astratto la cosa, tale perfetta bontà, ch'è perfetta formosità, darebbe il vero soggetto all'immagini belle; tanto più che legge di corrispondenza e di contrapposto, o legge d'armonia, trovasi negli affetti, non già nelle passioni contraddittorie. Ma pensando poi, che il verosimile immaginativo ha relazione con la realtà, nè può discostarsene in modo *assoluto*, la questione si risolve altrimenti, ossia che l'*ottimo umano*, nè da sè solo nè principalmente, può formare argomento d'arte bella; e vediamo che l'architettura edifica tribunali e carceri, monu-

menti di guerra e d'umane controversie, e che i tempj spirano sentimenti di penitenza. Poichè negli uomini tutti v'ha del male mescolato al bene, l'ottimo fantasiato dagli artisti s'allontanerebbe dal verosimile; nè altresì possiamo, immaginarlo fuori d'ogni esperienza, gelido allora, come talvolta il Goffredo del nostro amabile Torquato. La stessa persona del Cristo non trarrebbe a sè tanto l'immaginazione dipinto, scolpito, poetato, se non lo vedessimo espiatore; o nemmanco l'Eden parrebbe sì bello nel Milton senza caduta o dolori, e Dante poi nel *Paradiso* mescola storie di peccati umani alla pace de' Santi.

3. Ma s'affaccia in pensiero la questione opposta: il *pessimo* dunque può egli dar soggetto all'arti per sè solamente o almeno principalmente? Come mai, si risponde, parteciperà di bellezza ciò ch'è pessimo, se questo esclude ogni ordine di perfezione, e quindi ogni realtà; poichè il male, schietto male, annienterebbe la natura umana? Non avvi, perciò, uomo sì cattivo che non abbia qualche vestigio di bene; sicchè l'arte offenderebbe altrimenti la verosimiglianza, oltre ad escludere l'obbietto proprio, ch'è un ordine di perfezione ammirato. Avvi sibbene Iago nell'*Otello,* Gomez nel *Filippo,* il vecchio Piccolomini nel *Wallestein,* uomini, quanto uomo può essere, cattivi e maligni; tuttavia non formano il soggetto principale; anzi ad Iago si contrappone Desdemona, e a Gomez Perez e Carlo, al Piccolomini vecchio il giovine: Otello poi, e Filippo, e il Wallestein, co' vizj hanno alcune virtù, o almanco fini di qualche grandezza; se no l'opera cadrebbe in ispregio.

Così, scolpito un Caino senza mostrarne il rimorso, ch'è pur cosa morale, non sapremmo comportarne la vista; e chi ne dipinge il fratricidio, deve confortarci con l'aspetto d'Abele. L'ottimo ed il pessimo esclusi, come soggetto unico e principale, resta che la ***personificazione immaginosa*** degli affetti dimostri ancora le passioni e che queste abbiano in arte, com' in realtà, del buono e del cattivo.

4. Quand' elle son vigorose, e cagionano perciò mali grandi, allora, imitate dagli artisti, producono le immaginazioni tragiche; quand' invece non sono gagliarde, o più apparisce la vanità de' lor fini e de' loro effetti, allora, imitate dagli artisti, producono le immaginazioni comiche. Tragedia e Commedia in senso proprio son drammi; più largamente poi ha soggetti tragici ogni poesia com' il poema eroico, e soggetti comici come il poema eroicomico; e universalmente, sì la musica (specialmente unita co' drammi), sì la pittura o la scultura contengono rappresentazioni dolorose o giocose; l'architettura poi, o distingue per la Tragedia e per la Commedia i teatri e i loro disegni com' in città popolose può farsi, o almeno lo scenografo distingue le apparenze degli edifizj, ove i fatti del dramma si fingono accadere. A ogni modo, vengono dalle profondità del cuore umano, e quas' insieme, il riso ed il pianto, perchè i mali son gravi e troppo vaneggia il nostro desiderio; e secondochè la riflessione dell' uomo considera il vano desiderare o il molto patire, sorride o si lamenta, e noi vediamo non di rado terminare la giocondità del discorso in un contrarsi

delle ciglia, o la tristezza in un lampo di celia sorridente. Ma naturalmente prevale in alcuni uomini la riflessione trista, e in altri la giocosa, talchè non avvi brigata dove non appariscano diverse sul medesimo soggetto le tendenze del sollazzarsi o del contristarsi. Nascono quindi le due qualità dell' ingegno tragico e del comico, talora miste, più spesso separate. Così quel caro uomo di Carlo Goldoni, portentosissimo nel commediare, in argomenti serj non riusciva; nè in faceti riusciva l' accigliato Alfieri; e veramente chi visiti a Venezia, presso San Tomà, il bel palazzetto Goldoni, sente spirare un'aura di giocondezza, come raccoglimento austero spirano le signorili stanze di casa Alfieri ad Asti. Ma l' Alighieri, lo Shakspeare, il Rossini le due sorte d' ingegno ebbero unite.

5. Le passioni, dunque, secondo la lor natura e i gradi e le conseguenze, dann' argomento di tristezza o di festività. Vediamo più specialmente quali forniscano soggetto di tragedia. Quando l' amor proprio esclude più o meno gli affetti disinteressati, allora evvi disordine di passioni; e se l' amor proprio rimane unico, allora le passioni son le peggiori, e fanno ribrezzo, perchè termina ogni armonia dell'amore di sè con l'amore degli altri uomini e con l'affetto religioso. L'amor proprio dunque, disamorato d'ogni altra cosa, è quel *pessimo*, di cui ho già discorso: vilissimo se prende natura di sensualità, perchè troppo concedendo alla parte animale di noi soggioga la razionale o più propriamente umana; tristissimo poi, se adopera la ragione contro i vincoli di umanità e di fede, com' i

traditori e gli adulatori. Invece la deformità morale delle passioni diminuisce, quanto più v' entra un che d' umano e quindi un fine d' almanco apparente dignità; perchè allora le cupidigie contro la legge dell' onesto presuppongono un qualche affetto buono, un qualche rispetto alla natura umana, un desiderare almeno l' altrui lode, ch' è segno di pregiare gli uomini, un alcun che di superiore alla natura materiale o animalesca, ed all' *esosa* idolatria di sè medesimi. Se noi consideriamo i soggetti tragici, rileveremo che tutti, nelle principali opere già note, dimostrano le sopraddette qualità, da Romeo che s' uccide sul sepolcro di Giulietta, fino alle gelosie sanguinose d' Otello, e dall' ardito pirata fino al conquistatore, o dall' uccisione d' un uomo per vendetta fino alle stragi civili e alle guerre de' popoli.

6. Se la fantasia tragica prende a figurare la gravità delle passioni e ciò ch' elle hanno di vigoroso, la fantasia comica invece immagina la loro vanità o ciò ch' elle hanno di negativo e di leggero; e se l' argomento tragico nasce da opposizione di casi terribili col naturale ordine de' fini umani, ossia con la giustizia e con la felicità, nasce il comico da opposizione tra l'importanza de' fini umani e la vanità de' fatti o delle cose. Per esempio, che cosa è mai l' ironia? Chi vedendo un sorridere di certuni a credenze religiose, non si adirasse o non sorridesse di ricatto, ma stésse contento a dirgli: O beato, dell' ignoranza nostra tu sorridi a ragione, tu; egli userebbe l' ironia, che sta nel ricusare al sorrider di lui, pur di cose importanti,

nessuna importanza, e altresì nel contrapporre una serietà non vera per mostrare la presunzione sua vana. È dunque ironia nascondere il sorriso di cose vane con apparente serietà, o viceversa nascondere la serietà delle cose con sorriso apparente. Anche il motteggiare grazioso sta nel dire leggermente cosa non leggera; come *debiti e malinconia, lontan da casa mia.* Perciò lo scherzo più offende d'una insolenza, giacchè val quasi un segno di tenere un uomo per da nulla. Nelle commedie il *Brillante,* come lo chiamano franciosamente, ossia il faceto, non dà, o mostra non dar peso a nessuna cosa, e su tutto perciò semina facezie, motteggi, arguzie. Anco le celie amichevoli, com'uno che, fingendo non essere gradito dagli amici, accenni partire da loro per esserne ritenuto, consistono in futili apparenze, che contrapponiamo a cose reali e serie. Sicchè l'immaginazione comica muove a riso, rappresentando vanità di fatti umani, specialmente quando gli uomini li reputano gran cosa. Le pitture fiamminghe, per esempio, fan ridere talora, imitando uomini spensieratamente giulivi nel bere, quasi colmi di felicità per un piacere di piccolo pregio.

7. Talchè indi arguiamo le condizioni dell'immaginare tragico e del comico. Le passioni disordinate son contradittorie co' fini morali; e perchè possano formare argomento d'arte bella, occorre che la contraddizione si risolva, mostrando i fini morali che sovraneggino le passioni, non foss'altro con la pena. Quando perciò Aristotile scriveva, dietro l'esempio della Tragedia greca e dopo averne meditata la natura, la tragedia

essere *purgativa* delle passioni umane, non solo egli poneva in chiaro la moralità di quest'arte, sì la condizione sostanziale della sua bellezza; giacchè altrimenti quel disordine, che contraddice alla natura umana, benchè significato in bei versi, o in bella musica, o in bel disegno, in sè medesimo riuscirebbe nauseoso e deforme. Per esempio l'Alfieri fa dire a Filippo nel termine della tragedia, mentre Isabella e Carlo giacciono immersi nel proprio sangue:

Gomez s' asconda
L' atroce caso a ogni uomo: a me la fama,
A te, se il taci, salverai la vita.

Il costrutto morale della tragedia si raccoglie in ciò, perchè la tirannide di colui e l' arti astute non lo rendono quieto; ma egli teme l'altrui vituperio, timore ch' è segno di saperlo meritato; eppure, alle conseguenze del delitto è costretto di riparare minacciando d' altra scelleratezza il complice suo iniquo. Il fine morale ch'è un' alta idea, governando le immaginazioni tragiche, ne cagiona l' elevatezza, e quindi le tragedie si scrivono in versi; nè senza elevatezza può concepirsi poesia, musica, o arti del disegno.

8. Questa elevatezza, benchè di minor grado e con forme diverse, trae non meno la fantasia comica in virtù d' un' idea morale; giacchè la vanità delle passioni contrasta ivi da un lato con l' idea di fini umani, e dall' altro con un falso concetto che ha de' mezzi la persona rappresentata; come le frenesie d' un antiquario son ridicole, perch' egli mette in acquisto d' an-

ticaglie ogni desiderio e perchè sbaglia sul pregio di queste. Nell' immaginare contraddizioni siffatte sta l'idealità comica, che perciò riceve ancora linguaggio e metro poetico, quantunque di meno formosità che non la tragedia od il poema. Scrivere commedie di sola e fortuita realtà, prive d'un segno ideale che inalzi la fantasia e dia ragione del riso e de' casi comici, val quanto la curiosità di Leopoldo I Granduca, che voleva sapere ogni casetto di Firenze. La bellezza del ridicolo per sè sola è negativa, ma positivo è il contrapposto d'un' idea vera; sicchè quando gli antichi dicevano: *doversi col riso correggere le passioni;* davano per la moralità dell' arte un precetto di bellezza. Le figurette di terra Siciliane, ovvero certe pitture Fiamminghe, han vaghezza comica per una talquale piacevolezza senza pensiero, ma nondimeno accennano pace d'animi buoni. Il *Teodoro Brontolon* del Goldoni o i *Quattro Rusteghi,* per esempio, insegnano che la rusticità brontolona de' padrifamiglia riesce poi sempre all' opposto di quel ch' essi vogliono, cioè restano ingannati e disobbediti. Ecco il perchè va usato con parsimonia e finamente il ridicolo, che da sè solo è brutto e volgare; ma bene adoperato senza offendere l'armonia, può mescolarsi anche ad argomenti serj, come Tersite nell' *Iliade,* o Maestro Adamo nella *Divina Commedia;* perchè, di fatto, vanità e gravità di passioni si mescolano insieme.

9. Dal disordine interno di queste veniamo a discorrere de' mali fisici, che possono immaginarsi tragicamente o comicamente; ossia la morte, i dolori del

senso, e le deformità del corpo. Ma soltanto, perchè mali fisici o animali entrano forse nell'arte? No, perchè mali umani, giacchè la bellezza scaturisce da vederli contraddire al pregio dell' uomo e da risolvere la contraddizione loro in un bene maggiore: ond'essi, o appariscono effetti de' disordini morali o, comunque, ad una legge morale sottoposti. Di fatto, la morte non conoscono gli animali nè la temono, nè per essi è male un limite di vita naturalmente limitata; male viceversa è all' uomo, se consideriamo la *consapevolezza* e il *desiderio* di vivere, la repugnanza di morte *conosciuta,* e il pregio poi della vita umana, contraddetto specialmente da violenza d' omicidj. Anzi, tanto dipende quel male da conoscimento, che la ragione la considera talvolta com' un bene, quando cioè la morte s' incontra per un fine più nobile della vita presente; talchè la guerra, per esempio, sì atroce da sè sola, è splendida di decoro e d' entusiasmo. Anche il suicida in darsi morte attesta un che superiore al corpo e al vivere animale, poichè dice al corpo: ti getto via. Soggetto dell' arte bella non può come disfacimento di vita esser dunque la morte, sì da un lato come annegazione o generosità o coordinamento a vita più degna o a comun bene, e sì dall' altro com' effetto di passioni ree, cioè com' effetto disordinato di cagioni disordinate, sottoposto perciò a un ordine di giustizia. Indi la bellezza di quel verso nel Petrarca: *Morte bella parea: nel suo bel viso;* e anche nel Tasso: *Dir parea: s' apre il cielo, io vado in pace;* o bello il poetare di battaglie generose, bello scolpire o dipingere la morte di Cristo, de' martiri, o de' prodi; bello

il canto funebre, bello il cimitero de' nostri antichi col vessillo d'immortalità. La morte poi è sempre tragica immaginazione, giacchè non può venire mai comicamente risguardata per vana; benchè le contraddizioni fra essa e le cupidità umane possano far sorridere, come nell'Ariosto colui che muore sognando di bere. L'ombre de' morti che danno immagine di vita, non rifiutano la commedia, mostrando inanità d'appetiti fin' oltre il sepolcro.

10. I dolori del senso invece prendono la forma comica e la tragica. Nel rappresentarli, due limiti abbiamo; da una parte la coordinazione loro ad un morale significato, e da un'altra parte fuggire gli eccessi che muovano ribrezzo, e che impediscano perciò la dilettazione del verosimile immaginativo, distinto dalla realtà. Il dolore del senso è tanto inseparabile per l'uomo dagli atti spirituali, che non restiamo già in quello meramente passivi come i bruti; ma o volontariamente ci abbandoniamo e quindi esso diviene più grave, o resistiamo e quindi s'allieva, o anche per generosità lo soffriamo volentieri; e se lo Stoicismo esagerava, in gran parte s'apponeva. Ecco adunque necessità di rappresentare il dolore qual segno di spirituale natura e di morali finalità, non come passione animale soltanto. Poi ci vuole temperanza nell'immaginarlo, sicchè l'animo (com'in alcuni Romanzi) non resti crudelmente straziato; specie ne' drammi, dacchè l'occhio è più ritroso degli orecchi, e gli antichi perciò nascondevano i casi soverchiamente angosciosi, facendoli narrare da' cori o da' personaggi. Se

il Romani avesse nella *Beatrice di Tenda* posto alla tortura Orombello visibilmente, o il Bellini n'avesse col canto e con l'orchestra imitato gli spasimi, da spettacolo sì crudo sarebbe rifuggita ogni anima gentile. Onde pittura e scultura, che parlano agli occhi, debbono andare più sobrie in ciò; e ricordo un *san Bartolommeo scorticato* di tant' orrenda evidenza, che il cuore s' arretrava. Così dagli edifizj troppo terribili, come già le Stinche di Firenze, ogni luce di bellezza s' invola; mentrechè austerità di prigioni nelle torri antiche ha spesso il sublime della giustizia. Segnatamente gli aspetti dolorosi d' infermità umane van consolati di grazia e di virtù, come fra Cristoforo e Lucia nel lazzeretto del Manzoni; fuggendo poi luride immaginazioni che il senso abbomina, e che non occorrono a' fini spirituali dell'arte. Ma quanto essi donino bellezza, vediamo dagli ospedali, ove i nostri maggiori posero tanta maestà di corridoj, e di pitture o sculture consolatrici.

11. Avvi un fatto curioso, che cioè lo stesso dolore può divenir comico, purchè si rappresenti con ordine di moralità, se no il riso è disumano; e purchè il dolore non paia soverchio, se no si converte in tragico. Il dolore che, non contenuto da vigoria d' anima, stravolge per intima repugnanza del senso e col pianto le sembianze, può parerci redicolo, e se un fanciullo piange per capriccio e storce bocca e occhi, la mamma gli dice ridendo: ah come sei brutto! Così narra Omero, che Tersite, gibboso e pauroso, bociava contro i capi dell' esercito greco; ma quando, al tempestare dello

scettro d'Ulisse, goffamente si dimenava e fuggi piagnucoloso, l'assemblea degli Achei levò alte le risa; perchè le smorfie, il piagnucolio, la penitenza stavano bene al timido gracchiatore. Talchè i segni del dolore son comici, se mostrino vacuità di passioni, opposta con gli effetti a ciò che di grave uno si proponeva; come il *Maldicente alla bottega del caffè*, Don Marzio, che termina in mezzo alle fischiate. Ma se invece di fischiate, il Goldoni facesse incappare quel maldicente nel gastigo di Tersite, l'occhio ne sarebbe offeso; e se Omero raccontasse che Tersite da' colpi fu stramazzato, ne sarebbe offeso anche l'orecchio. Perciò, l'idropisia e la febbre acuta e i piati di Sinone Greco e del Maestro Adamo, se dipinti, anzichè descritti dall'Alighieri, non avrebbero più quel certo comico che zampilla da' motteggi, pe' quali dimentichiamo i patimenti non visti.

12. Ragionato ciò sull'immaginare la morte o i dolori del senso, resta diciamo le deformità fisiche; le quali bensì non entrano da sè sole nell'arte bella, perchè contraddicono alla bellezza. In che modo perciò le prenderanno a rappresentare gli artisti? per qual mai ragione? La deformità fisica, che non molto spiace negli animali e di cui gli animali non s'accorgono, spiace per contrario nell'uomo e noi addolora; non soltanto perchè il deforme sta contro alle proporzioni, ma principalmente perchè non s'informa dell'animo, nè rende immagine di questo, ma è straniero all'animo stesso che in ogni parte del corpo ben conformata risplende con la vita del sentimento e del pensiero. Sic-

chè nell'arti del Bello la deformità fisica non può risguardarsi separatamente dallo spirito. Come naturale disgrazia forse? No, chè questo è accidente di natura, fuor d'ogni ragione o idealità; ma in relazione di fini morali; e allora può dar materia d'immaginazioni tristi o giocose. Per esempio, la gibbosità nella Tragedia di *Riccardo III* si fa tragica, perchè la dura irrisione degli uomini tenta Riccardo a odio ed a vendetta, e allora la deformità del corpo che fu cagione materiale, divien segno altresì di morale deformità. Dicasi lo stesso del buffone gobbo nel *Viscardello* del Verdi.

13. Così le deformità fisiche, significando gravi guai, danno immagini tetre; ma destan riso, se quasi innocue. Il riso, per altro, ancorchè di quasi innocue difettuosità, è malizioso e vile. Bisogna dunque altra condizione, ricondurre cioè il riso ad ufficio di socevolezza: e questo accade se ridiamo d'altrui bruttezze per castigare i mancamenti morali. Or la vena comica può sgorgare libera e copiosa, così nella poesia e ne' melodrammi come nell'arti del disegno, quando si beffa la vanità di miseri corpicciuoli che voglion fare del maestoso e del superlativo, di brutti che vogliano comparire belli, e de' già grinzosi e affievoliti che si mettono sull'amoroso; talchè il difetto di natura s'accresce per goffaggine di modi e di vesti, contro il proposito di costoro. Vuole notarsi, che nell'arti del disegno stan bene per celia le bruttezze fisiche; ma per fine tragico no, giacchè l'occhio non le comporta, se lenocinio di poesia o di musica non sopperisca. In

bassorilievi ed in pittura si rappresentano ciechi o anche storpiati, come ne' miracoli di Cristo, mitigando bensì, più che sia possibile, il difetto con altre bellezze di membra e di volto, e con una spirituale significazione. La stessa natura poi c' insegna le differenze tra udito e vista; perchè, mentre ad uomini bizzarri non rincrescerà scrivere di sè stessi, esagerando per sollazzo certi lor mancamenti del volto e della persona, mostrare poi nell' altrui presenza i mancamenti stessi spiace a tutti; e, in contrario, mentre ad uomini e a donne che consuma grave infermità, porta consolazione lo scrivere altrui per muovere a pietà di sè, quando invece altri li debba vedere, si vergognano e volentieri se ne scusano, temendo essi (com'avviene) di destare ripugnanza, piuttostochè misericordia.

14. Il deforme corporeo, se passa certo confine, si converte in mostruosità, orribilmente contrastando alla natura umana; come, quantunque in modo passeggero, rende orribile il volto una contrazione convulsa di spasimo, di sdegno e di superbia. Possono imitare ciò talvolta l' arti del Bello per significare un alcun che di terribile, sopra cui rifulga un' intellettuale verità; e indi la *Medusa* de' Greci e del Vinci, tutta incoronata di serpi, a simboleggiare il furore d'un animo imbestialito; e però sublimi le *Parche* fieramente rugose del Buonarroti a dare immagine del fato; e indi gli antichi dipingevano mostruose le *Furie*, come altresì Eschilo, Virgilio e Dante le poetarono; e mostro immane fu descritto dall'Alighieri, o dal Milton,

Satana variamente; o anche la Musica può con certi scompigli di note destare in fantasia scompigliate immaginazioni di turpitudini e di brutte sembianze, come nel *Macbeth* del Verdi un coro di Streghe. Ma sempre gli orecchi sopportano più queste immagini, che non la sola vista; onde i Greci, mentre in poesia non temperavano l'orribilità della *Gorgone*, in disegno l'accennavano più col crine serpentino che co' raggrinzamenti furiosi del volto; e se fosse vero che l'*Eumenidi* d'Eschilo destassero tanto terrore in teatro da sconciarsene più donne, il fatto non tornerebbe a elogio del poeta o di chi regolava la recita del dramma sublime.

15. Comicamente le mostruosità muovono a riso, se apparisce chiara la celia, ossia l'opposizione fra il verosimile immaginativo e la realtà, per significare con quello l'esagerazione concettuale d'un difetto, più morale, che fisico. Si originano da ciò singolarmente le caricature nel disegno. Ma per fermo, se dall'ideale s'allontana il deforme, più ne va lontano il mostruoso; talchè, mancando un fine morale all'artista, disegnar mostri per ostentare mostri è, si scusi bisticcio di parole, un'arte mostruosa; tanto più che il brutto è agevole a farsi, non il bello, come, nasi a proboscide di elefante o bocche a fontana sgangherate, ognuno sa disegnarle; e se un fino intendimento non traluce dalle *caricature*, queste son poi volgarissima sconcezza. Oltrechè, se a Commedia o a Satira civili si vieta bersagliare uomini vivi, quanto più tavernescamente sfigurarli? Però, sì nel tragico e sì nel comico, quant'a mostruosità, deve l'artista procedere

giudizioso e con elevata nobiltà d'intendimento; molto più se per finzione immaginativa si trapassa i termini di natura: come stupendamente l'Alighieri descrisse la trasformazione de' ladri in serpi o viceversa, per significare vita ferina; o come il tenebroso fantasma della morte s'immaginò dal Milton, per significare la morte seconda; ma il Tasso nel descrivere i demonj trasmodò. Ancora, si distingue il comico buffonesco dal più delicato, perchè questo è più proprio un canzonare *vanità* di passioni; la buffonerìa invece rappresenta di più qualche singolare scompostezza *esterna* o di volti o d'atti o di fogge; come buffoneggiano anche i fanciulli se stralunino gli occhi apposta, o con la bocca facciano smorfie, o zoppichino stranamente. Buffonesche sono le maschere della Commedia italiana, Stenterello, Arlecchino, Pulcinella, Gianduia, le quali figurano con esteriori bizzarrìe i difetti de' popoli d'Italia, e danno in buffo il *Don Chisciotte*, qualche personaggio della *Secchia rapita* o del *Morgante*, o la bruttissima *Gabrina* dell'Ariosto giovanilmente ornata. E il buffo facilmente può trascendere, obliando la misura del verosimile, o la nobiltà dell'idea.

16. L'ottimo dunque, o il pessimo può mai rappresentarsi solamente o principalmente dall'arte bella? No, perchè inverosimile il primo, schietta deformità il secondo. Forse il bene misto al male, e i disordini delle passioni, tragicamente o comicamente secondo la loro gravità o vanità? Sì, perchè questa è verosimiglianza, e purchè un'idea morale risolva in armonia le loro contraddizioni. Anche la morte, anche i dolori del

senso, anche le deformità fisiche? Sì, purchè segni di morale significato, e purchè i limiti di verosimiglianza non vengano trapassati; nè la terribilità tragica poi ottenebri l'uomo, ma ne purifichi le passioni, e purchè il riso comico non avvezzi a ridere d'ogni cosa più alta, sì corregga le passioni e con apparente vanità il peso dell'umane cure alleggerisca giocondamente. Per tal modo l'idea di Dio e della natura interna ed esterna, come indagai rispetto all'ordine immaginato, risplende nelle immaginazioni dell'arte bella, quasi 'n oceano puro il sole da' firmamenti.

CAPITOLO XXXVI.

Ordine de' Segni. Stile.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Nozione generica dello stile. — 3. Nozione meno generica. — 4. Nozione determinata. — 5. Necessità di meditare lo stile. — 6. Idem. — 7. Ordine dello stile. Unità, — 8. proprietà, evidenza, — 9. vivezza, formosità, — 10. verosimiglianza. Legge sua universale. — 11. L'unione di dette qualità forma il decoro. — 12. Esempio di essa. — 13. Esempio del contrario. — 14. La misura nello stile. — 15. Sunto. — 16. Conclusione.

1. Che cosa resta oramai da esaminare circa le leggi, che reggono le operazioni d'ogni arte bella? Esaminai prima l'ordine di perfezione *ideato;* poi l'ordine di perfezione o di bellezza *immaginato;* resta pertanto l'ordine di bellezza *espresso*, cioè significato esternamente. Or siccome la forma ch'esternamente s'imprime dall'idea e dall'immaginazione dell'artista in segni sensibili vien chiamata *stile,* così di questo è da parlare. Deve indagarsi perciò primieramente, che sia in universale o come si generi tal forma esteriore, per vedere in progresso l'armonie dello stile in sè medesimo, co' suoi segni materiali, col pensiero, e con gli oggetti dell'arte bella. Diceva il Vico: *la scienza o*

il vero convertirsi esternamente col fatto, intrinsecamente col generato; e voleva dire, che saper vero si è sapere per le cagioni, tantochè l' uomo ha più intima o più vera scienza di ciò ch' egli medesimo in sè genera e fuori di sè opera, sapendo entro di sè le cagioni o i perchè dell' opera sua. L' uomo, per esempio, che medita la storia, può averne scienza, ossia conoscere le cagioni vere de' fatti umani, perchè ciascuno queste più interne cagioni trova entro di sè, o nella sua coscienza. Similmente, noi possiamo conoscere che sia lo stile, dacchè lo facciamo noi, e questo si genera dal pensiero nostro, come un' esterna immagine del concepimento; e già di stile parlando, noi lo facciamo nel parlarne, e dal fatto nostro s' indovina l'altrui. Bisogna dunque interrogare noi stessi, o sperimentalmente osservare i fatti interiori, affinchè s' impari la ragione del fatto esteriore che noi esaminiamo.

2. In ogni arte del Bello evvi, lo sappiamo, il concetto della cosa che si rappresenta; concetto che s' accompagna di sentimento, il quale dà impulso all' artista; evvi l' immagine che dona sensibile forma interiore all' idea; evvi l'*opera esteriore*, ossia un componimento poetico, una musica, un disegno. E questa opera che cosa è mai? Non altro per fermo, che una tale unione di segni sensibili o corporei, parole in poesia, in musica suoni, lineamenti nel disegno, da rendere perfettamente il significato interiore, cioè l' immagine, il sentimento, il concetto dell' artista. Sicchè, quantunque lo stile sia qualcosa d'esterno, pure si distingue da' segni materialmente presi, come un sug-

gello va distinto dalla cera ove s'imprime. Datemi voci non bene congiunte, suoni musicali che non formino armonia o melodia, linee o colori che non facciano disegno, e allora per fermo avete bensì de'segni materiali, stile non già. Occorre perciò, che i segni materiali stessi unisca tal conserto da rendere somiglianza col pensiero dell'artista; in quel modo che l'*Aurora* di Guido Reni, dipinta nel Palazzo Barberini a Roma splendidamente, pone dinanzi agli occhi dello spettatore il medesimo che stette dinanzi alla fantasia del pittore; o in quel modo, che un Dramma fa immaginare ciò che il poeta immaginava. Nell'attinenze pertanto, che congiungono i segni materiali, s'imprime la forma interiore dell'animo; e questa forma è lo stile, che può dunque chiamarsi: *una somiglianza perfetta del pensiero.* I segni materiali, per sè, al pensiero non somigliano, ma l'attinenze o congiunzioni loro sì, perch'esse rispondono precise all'*ordine* ideato ed immaginato, e che diventa espresso.

3. E tuttavia questa nozione dello stile, perchè troppo generica, non ancora può dirsi del *bello stile*, di quello cioè che conviene ad ogni arte bella; e tal nozione appunto vuolsi determinare. E di fatto, non solamente l'arte del Bello, ma ogni arte ha un suo stile, che al pensiero deve ragguagliarsi con perfezione. La logica, per esempio, è l'arte del vero, e c'insegna com'esprimere a compimento i nostri giudizj, tantochè il discorso esterno combaci con l'interno. Anche ogni arte buona, cioè l'arti dell'onesto e l'arti dell'utile, o si tratti, per esempio, di operare

la giustizia, come i giudici, o di far cose utili e dilettose, come gl'ingegneri ed anche gli artigiani, sempre gli atti esteriori han da essere sì ordinati che l'ordine loro pareggi l'ordine dell'intelletto e della volontà: e però comunemente diciamo stile, o seguire suo stile, un tenore di vita. Non ogni somiglianza perfetta dunque fra l'ordine de' segni e l'ordine del pensiero costituisce lo stile bello; ma invece la *perfetta somiglianza con quel pensiero, ch' è unione di concetti, di sentimento e d' immagini, e che, significato con segni sensibili, dà vivo apprendimento di bellezza.* Non una dimostrazione d' àlgebra dunque (in tale significato più ristretto), nè filosofiche argomentazioni, nè opere di mera giustizia od utilità ricevono stile bello, sì ogni opera che procede da fantasia e da sentimento di bellezza.

4. Parrebbe che ciò bastasse; ma nondimeno se consideriamo, che l'apprensione di bellezza può aversi, senzachè la bellezza stessa poi, come l' arte bella richiede, formi principale o immediato fine dell' opera, s' arguisce perciò che la nozione del bello stile, come proprissimo stile dell'arte bella, non ancora ho determinata quant' occorre. Un oratore, com' il Bossuet, il Fox, Demostene, si proponevano persuadere qualche verità buona od utile: ciò il proposito principale loro; ma per conseguirlo imprimevano immaginazioni e sentimenti nella parola. Un fabbricatore di panni, uno stipettaio, un intagliatore di mobili casalinghi, un ingegnere, si propongono lavori utili; ma con la bellezza li rendono piacenti, come l'arte leggiadra di mo-

bilie intagliate a Siena; pur ciò non basta, giacchè altro è l' obbietto immediato de' lavori. Come pertanto l'arti del Bello si distinguono dall' altre, perchè la bellezza è fine principale loro, così lo stile proprissimo di questo vuol essere *somiglianza perfetta fra l' ordine dei segni e l' ordine del pensiero a fine di bellezza*. Ordina le parole in tal modo un poeta, ordina i suoni musicali un maestro di musica, oppure, ordina i suoi disegni l'architetto negli edifizj con la squadra, lo scultore con lo scarpello ne' marmi, e il pittore in tavola od in tela co' pennelli. S'intende, bensì, che per molta parte ad ogni stile convengono le stesse leggi, poichè queste risguardano sempre un ordine di pensieri significato in bel modo.

5. Quantunque poi lo stile bello derivi dal pensiero, e sia l'impronta esteriore di questo, non dobbiamo credere già, che idea e fantasia passivamente si ricevano nelle voci, ne' suoni, ne' colori, o nelle linee, come uno specchio riceve l' aspetto d' un uomo. Serve che noi poniamo lo specchio davanti alla persona, e tosto la persona vi si riflette. No, questi paragoni, quando non si contengano nel giusto limite, han troppa materialità; giacchè, di fatto, non serve che il poeta, il musico, il disegnatore concepisca, senta, immagini un argomento, e indi súbito ne venga un lavoro bello; ma bisogna che di proposito e con lungo studio egli vada ritraendo i suoi concepimenti. E se questo accade nella musica e nel disegno, più ancora nell' arte del dire. O perchè ciò? La ragione del divario si scorge manifesta. Infine, che cosa è la relazione tra

l'immagine, che sta entro l'anima dei disegnatori o de' musici, e l'opera esteriore? Certo, una relazione d'identità; giacchè, salvo la natura materiale de' segni, e che consiste in ondulazioni dell'aria percotenti l'orecchio, e in corpi effigiati e visibili, del resto com' i suoni d'una melodia giungono agli orecchi nostri, e come l'effigie d'una statua o d'una pittura e l'aspetto d'un edifizio giungono a' nostri occhi, così già informavano la fantasia dell'artista, prima ch'egli ciò recasse in atto: viceversa i segni del poeta non sono che parola o che scrittura, e quindi svegliano sì nell'animo di chi legge o ascolta le immagini stesse che nel poeta furono; ma parola e scrittura son altro da esse, son *meri* segni, non già rappresentazioni.

6. Bisogna pertanto che ogni artista, e singolarmente lo scrittore od il parlatore, pongano cura speciale ne' segni o nell' imprimervi la somiglianza del pensiero; perchè quelli possiamo bensì chiamare riflessione luminosa od eco di questo, ma riflessione od eco volontaria ed esterna di cose interne. Più, va benissimo e io l'ho detto altra volta, essere necessario che l'artista, prima di venire all'opera, nel suo pensiero abbia compìta, quanto alle parti principali almeno, l'opera stessa; e quindi senta il musico suonare in fantasia ciò ch'egli poi scrive in ispartito, veda il pittore, lo scultore, l'architetto in fantasia ciò ch'egli disegnerà ne' corpi, o che parlino nella fantasia del poeta le immagini ond'egli poi viene scrivendo: ciò va bene; ma in contraccambio il segno per due ra-

gioni ha efficacia sull'immaginazione stessa degli artisti. La prima si è, che l'artista medesimo, in quel mentre che immagina un lavoro, già lo considera in relazione co' segni esteriori, ossia, com' e' lo debba disegnare, musicare, o poetare, giacchè nell'opera esterna consiste il compimento dell'arte; però, meditando questa relazione, meglio si concepisce e meglio s'immagina l'argomento e ciò ch'è da farsi: l'altra ragione poi si è che, recando all'atto la cosa immaginata, lo scrivere, il parlare, il disegnare, il musicare, ossia l'espressione, costringono a meglio determinare il concepimento, e questo s'affina e si compisce. Indi proviene l'utilità di considerare le regole o leggi, non solo materiali dello stile, sì formali, che ne costituiscono l'essenza o l'ordine vero.

7. Val tanto adunque meditare le regole o leggi del bello stile, quanto meditarne la natura; e tanto val ciò, quanto vederne l'ordine o l'armonia; e tanto saperne l'armonia, quanto osservare più determinatamente com' esso si generi dall'interno e come vi corrisponda. Noi, per le cose dette fin qui, ponemmo che bello stile si è *somiglianza perfetta fra l'ordine de' segni e l'ordine del pensiero a fine di bellezza.* Ora in che mai consiste quell'ordine de' segni, e in che il suo coordinamento coll'interiorità dello spirito? La ricerca non torna malagevole, pensando alle *relazioni universali* del bello stile, giacchè l'ordine loro si può distinguere in tre ordini: ordine dello stile con sè medesimo e co' segni materiali suoi; ordine dello stile con l'idea, col sentimento e con le immagini, ossia

col pensiero; e ordine con gli obbietti del pensiero, cioè con la natura. Da tutto ciò risulta un lavoro d'arte bella; e tutto ciò adunque forma l'ordine delle relazioni nel bello stile. Se noi riguardiamo l'armonia dello stile con sè medesimo, troviamo l'*unità*. E perchè? Certo, perchè lo stile porgendo a' segni sensibili la lor forma, ossia l'unione che li congiunge, imprime in essi l'unità spirituale di questo congiungimento; come unità di parole nel discorso, unità di suoni nella musica, unità di lineamenti nel disegno. Senza tale unità non avvi opera d'arte, bensì una moltitudine di segni sconsegnati; ma senza unità d'essere o di congiungimento non avvi cosa reale alcuna.

8. Inoltre, quale armonia del bello stile co' segni materiali suoi? Questa, che la materia esteriore, diversa nell' arti varie, fa diversificare la natura de' segni; giacchè altro è la parola, e altro è il suono musicale, o altro il disegno, e poi, altro è disegnare in piano e disegnare in rilievo; sicchè lo stile usando i segni convenienti al significato, ed a varietà d'arti, ed alle speciali varietà di ciascun' arte, n' esce l'armonia, che dicesi *proprietà:* così dall' acconce parole o frasi la proprietà del dire, dalle differenti prospettive la proprietà della pittura o de' rilievi, e dalle convenienze de' toni e de' costrutti musicali la proprietà dell' armonie o delle melodie. Questo l'ordine del bello stile con sè medesimo e co' segni suoi: *unità* e *proprietà*. Rispetto all' ordine del bello stile con l'idea, col sentimento e con le immagini del pensiero, quali

armonie abbiamo? Quale sarà primieramente con l'idea? Per fermo, lo stile, nell'attinenza sua fedele con l'idea che costituisce il soggetto dell'opera, prende fulgore d'*evidenza:* così a Gubbio il palagio del Comune, e ancora il castello de' Conti Guidi nel Casentino a Poppi, quantunque non vasti come il *Palazzo Vecchio,* rendono evidente il concetto di pubblica maestà; ed evidente ne' suoi luoghi più mirabili è così l' Alighieri.

9. Ma l'idea o il concetto dell'artista s'avviva di sentimento, poichè coll'arti del Bello ci muove il sentimento del bello; e indi, come spiegai altrove, si genera il gusto, un gusto intellettuale ch'è sentimento e giudizio dell'arti, e però l'armonia del bello stile col sentimento medesimo produce la *vivezza:* così l'opere del Buonarroti dicono l'impetuosità del suo scolpire, o i versi del Tasso la sua mesta contemplazione. Quale sarà, inoltre, l'armonia del bello stile con l'immagini?; giacchè, noi lo sappiamo, i concetti dell'arte bella non somigliano le discipline scientifiche, non istanno in generalità, non rimangono in astrazioni, quantunque un concetto universale regga ogni lavoro di poesia, di musica, o disegno; bensì l'idea universale si determina, o, meglio, s'individua ne' fantasmi; come l'Alighieri, volendo significare gli orrori della guerra civile, immaginò l'ombre de' faziosi smozzicate in una bolgia d'*inferno,* e quel Mosca che levava sanguinoso i *moncherini per l'aura fosca.* Or dunque, l'immagine della fantasia informa prossimamente di sè il bello stile; la cui armonia con essa è perciò la *formosità,* come

formosa è la *Madonna di Foligno* e la *Cupola* del Brunelleschi e ogni bel poetare. Sicchè questo è l'ordine del bello stile con l'intendimento amoroso e con l'immaginazione degli artisti: *evidenza, vivezza, formosità.*

10. E qual mai potrà essere l'armonia ultima dello stile, cioè con gli oggetti del pensiero? Giacchè noi sappiamo, che quantunque il soggetto ideato e immaginato dall'arti belle non debba credersi una cosa stessa col vero, nondimeno l'arte non può allontanarsi dalla realtà in modo assoluto; e quind' il verosimile immaginativo si discosta per una parte dal reale, ritraendo l'ideale; ma per un'altra parte al reale si raccosta e gli rassomiglia. Non ci ha dubbio, pertanto; lo stile dovrà rendere ne'segni la somiglianza col vero dell'idea e col vero della realtà; e quest'armonia è la *verosimiglianza* del bello stile. Noi adunque, senza recare nella nozione di esso alcun che d'arbitrario, ma rilevandone la natura con l'osservazione interiore de'fatti e con l'intendimento di loro attinenze, abbiam trovato che tal natura costituisce mirabilmente la legge unica, suprema, universale del significare nell'ordin'espresso l'ordine ideato ed immaginato. Qual mai legge? Questa: *lo stile con unità e proprietà di segni, e con vivezza d'affetto, significhi evidenza, formosità e verosimiglianza di pensiero.* Unità? Ecco l'essere dello stile. Proprietà di segni? Ecco la sua significazione. Vivezza d'affetto? Ecco immagine di vita nell'arte, quasi un vibrare di sentimento dagli occhi e da tutto il volto di donna bella. Evidenza? Ecco l'idea. Formosità? Ecco l'impronta

dell'immaginazione. Verosimiglianza? Ecco lo stile che si fa specchio di natura.

11. Le qualità predette, unite per modo che tutto sia misura nel bello stile dell'arti e che però nulla ecceda o difetti, questa unione fa il *decoro* nell'arte del dire, nell'arti del disegno e della musica. Decoro val quanto *decenza* e *convenienza*, o quell'apparire ciò che dev'essere, ond'inchiude ancora la *semplicità;* giacchè semplice nell'arti vuol dire commensurato, senza il troppo nè il poco. E se il Boerhaave diceva: è semplice l'impronta del vero (*simplex sigillum veri*), e tal sentenza si scolpì dalla città di Leida nel monumento di lui, può anche dirsi: è semplice l'impronta del bello, giacchè il bello è nel vero. Il decoro dunque sta in mezzo a'vizj che offendono lo stile; che decoroso è, quanto all'unità, se non pecchi di gretto da una parte, di superfluo dall'altra; e quanto a proprietà di segni, evitando negligenza, o studio soverchio; e quant'a evidenza, se non incappi nell'oscurezza, od in superficialità; e quanto a vivezza, se non paia gelido nè avventato; e quanto a formosità, se tra mezzo all'eleganza lisciata, ed alla rozzezza; quanto a verosimiglianza, se non copj servilmente la natura, o non la dispregj.

12. Di due arti diverse mi varrò ad esemplificare questo; dalla poesia recherò un esempio del decoro, ch'è unione di tutte l'armonie dello stile in armonia unica; recherò poi dall'architettura un esempio de'vizj contrarj. Fin dalla prima gioventù, quand'io

leggeva in Ugo Foscolo la *Storia del Sonetto*, mi parve stupendo quello che Galeazzo di Tarsia, soldato del secolo XVI, e peregrinante molt'anni fuor d'Italia, scrisse tornando nel suo paese:

Già corsi l'Alpi gelide e canute,
Mal fida siepe alle tue rive amate;
Or sento, Italia mia, l'aure odorate,
E l'aere pien di vita e di salute.
Quante m'ha dato amor, lasso!, ferute,
Membrando la fatal vostra beltate,
Chiuse valli, alti poggi, ed ombre grate,
Da' ciechi figli tuoi mal conosciute!
O felice colui che un breve e colto
Terren tra voi possiede, e gode un rivo,
Un pomo, un antro, e di fortuna un volto.
Ebbi i riposi e le mie paci a schivo
(O giovanil desio fallace e stolto!),
Or vo piangendo, che di lor son privo.

Com'ogni parte di questo gentile componimento sia unita nel tutto, non solo per l'idea intima, sì per costrutti e per via di particelle grammaticali; e, inoltre, come vocaboli e modi suonino proprj, è manifesto. Avvi poi evidenza di concetto e ch'è ad un tempo vivezza di sentimento, cioè, temperare i proprj desiderj e godere del poco nel suo paese val più del molto fuori e d'ogni più vasta speranza; concetto principale, che si unisce a molti secondarj, com'il poco pregio in che avevano gl'Italiani lor bella contrada e loro libertà. Il formoso viene da ritrarre immagini belle, per esempio il contrapporre l'Alpi nevose con l'aria odorata e col vivido cielo d'Italia, le peregrinazioni con le memorie de' luoghi nativi, le speranze giovanili col disinganno,

e gli stemperati desiderj con l'appagamento affettuoso e quieto. E, infine, tutto ciò rende immagini vere dell'anima umana, cioè verosimiglianza; quantunque sollevate dall'estro in linguaggio poetico, in versi ed in rima.

13. L'esempio, che tolgo dall'architettura, me lo porge la cappella di Torino alla *Sindone*, vasto edifizio non senz'ardire nè senza maestà, bensì disegno co' vizj del Secento. Mensole di finestre a linea retta e davanzali e architravi rompono la curva di detto edifizio, ch'è una cupola grande; anzi linee rette di più ordini delle finestre sottoposti e framezzati, sicchè tolgono l'unità, e recano alla vista fiero inviluppo. Proprietà di stile rimane offesa da moltiplicità cozzante di segni, che massime in soggetto sublime hanno da comparire semplici molto. Così viene offuscata l'evidenza del concetto, giacchè l'inalzarsi d'una cupola deve simboleggiare il sollevamento degli animi a Dio; mentrechè ivi la forza del sollevarsi è trattenuta, dirò così, da ingombro di linee traverse; e ciò toglie armonia formosa di linee, giacchè impedisce che l'idea d'elevazione prenda immagine adequata; onde altresì la vivezza o il moto del disegno si converte in immutabilità e pesantezza.

14. Se decoro di stile deriva da unione armoniosa di tutte le qualità, che fanno l'ordine perfetto de' segni, dobbiamo in ultimo notare, che perciò la legge di contrapposto e di corrispondenza, o de' simili e de' contrarj, ha da essere nello stile osservata singo-

larmente; talchè lo stile medesimo non riesca nelle somiglianze monotono per uniformità, nelle differenze stonato per disformità, ne' contrarj repugnante per contraddizione. L' artista giudizioso e di nobile cuore, ponendo mano all' opera sua, s' accorge ne' segni, piucchè nell' interno concepimento, della misura precisa che bisogna, e di tutto ciò ch' è indecoroso; come talora nel vivere umano certi atti, che astrattamente paiono decenti ad anima onesta e bene allevata, poi nelle pratiche congiunture ci avvediamo che da quegli atti o conviene astenersi o molto temperarli. Fra l' interiore dell' uomo e l' esteriore, fra l' uomo singolo e l' umana società corre sì stretto legame, che non possiamo mai con verità piena risguardare l' un ordine di fatti senz' anche l' altro, e dall' unione loro il conoscimento de' fatti risplende non imperfetto; e così accade agli artisti che la convenienza dell' argomento debbono meditare non solo entro di sè, ma vederla poi dal quanto ell' apparisca nelle parole, ne' suoni musicali e nel disegno. Però gli scrittori e i disegnatori o i musici che sono veri artisti, composta la disposizione dell' opera loro, s' accorgono spesso del doverla mutare o correggere in tutto od in parte.

15. Tale, adunque, si è la natura del bello stile nell' arti del Bello, e tale l' abbiam' osservata nascere dall' interno dell' anima, e dar legge ad ogni espressione di bellezza. È lo stile somiglianza perfetta del pensiero; ma ciò risguarda ogni arte. Somiglianza è lo stile di quel pensiero che porge di bellezza vivo apprendimento; ma ciò risguarda ogni arte che del bello

si valga, senza che questo ne sia obbietto immediato e principale. Somiglianza è il bello stile fra l'ordine de' segni ed il pensiero a fine di bellezza; e ciò risguarda lo stile propriamente dell'arte bella. Siccome poi la relazione fra' segni ed il significato interiore non s'effettua materialmente, bensì è posta dall'animo con meditazione volontaria, indi procede la necessità di ben sapere in che consista del bello stile la natura perfetta o la legge. Legge, io dico, d'armonia, perchè ogni ordine procede da relazioni. Guardiamo noi lo stile in relazione con sè medesimo e co' segni? E apparisce l'*unità* e la *proprietà.* O guardiamo noi lo stile in relazione con l'idea, col sentimento, e con l'immaginazione? E apparisce l'*evidenza*, la *vivezza,* e la *formosità.* O lo stile guardiamo noi ancora in relazione con gli oggetti? E apparisce la *verosimiglianza.* Tantochè legge unica si è, che lo stile, con unità e proprietà di segni e con vivezza d'affetto, significhi evidenza, formosità e verosimiglianza di pensiero. Soltanto dall'unione di queste relazioni nasce il decoro; senza cui allo stile fallisce semplicità, convenienza di segni col significato, equazione di verità e di bellezza, o, per dire il tutto, la misura.

16. Bene il Vico insegnava, e credo averne opportunamente ripetuta la sentenza in principio: che cioè il vero si converte col fatto e col generato, perchè l'uomo può avere intima scienza di quanto egli fa, sapendone dentro sè stesso le cagioni. Se all'uomo perciò manchino i fatti ch'egli medesimo cagiona, viene a mancargli la scienza; com'un popolo non ha coscienza viva di libero

volere, se non l'esercita, o se abbandonasi agl' istinti; onde la libertà interiore negano i sofisti non consapevoli. Similmente se cessa nell'arti la viva generazione del bello stile, la dottrina di ciò che lo stile sia vien pure cessando, perchè l'uomo non sa quello che mai non fa; e soltanto, prima operando per naturale tendenza, e poi per meditazione, la natura si converte in arte e in dottrina dell'arte. Ciò significa quel proverbio: *Facendo s'impara a fare;* o quel verso: *Ut varias usus meditando extunderet artes* (*Georg.*, I, 134). Rétore che male scriva e che lo stile insegni, è un mostro impossibile, perch' egli non può saper' insegnare ciò che internamente ignora; e, come l'acque appresentano la faccia dell'uomo alla faccia, così solamente il cuore dell' uomo appresenta l'uomo all' uomo. E che voglio io concludere? Questo, pur forse contro a me: scienza di stile non aversi senza stile, e che stile non abbiamo se ordine vigoroso d'intelletto e di fantasia non produca ordine di segni, la cui generazione va meditata nell'uomo interiore col testimonio della coscienza. Quindi, opposto ad una Retorica posticcia d'altri tempi e che presumeva di porgere magistero agli scrittori senz' intima e propria efficienza di bello scrivere, sorse oggi un così detto Positivismo che afferma non potersi dare di stile insegnamento alcuno, ma lasciarsi tutto a spontaneità di natura; quasichè l'Alighieri non confessasse averlo appreso dal suo autore, cioè da quel Virgilio che aveva detto *meditare* la Musa e Febo *meditante* (*Ecl.*, I e VI). Ma come l'Alighieri volle significare, non già servile discepolato, sì, mercè gli esempj di Virgilio, operosa riflessione su ciò ch' entro

ci spira l'amore e sul modo con ch'egli detta; così tal Positivismo nega la possibilità di quest'insegnamento, negando la riflessione o la coscienza, nè può dunque imparare come si generi lo stile nel cuore o come s'operi fuori e come altrui s'insegni.

CAPITOLO XXXVII.

Armonia intrinseca dello stile e co' proprj segni.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Unità del bello stile. — 3. Si riscontra nell'arte del dire; ne' proverbj e rispetti, — 4. nelle sentenze, — 5. nel periodo, — 6. nell'armonia e nell'unione del discorso. — 7. Si riscontra nell'arti del disegno; nell'architettura, — 8. ch'è un discorso anch'essa; — 9. nella scultura e nella pittura, — 10. simili pur esse al discorso; — 11. e nella musica; — 12. che ha disegno perfetto, o unione d'armonia e di melodia. — 13. Proprietà de' segni; e come segni adoperino l'arte del dire, la musica, — 14. l'architettura, e l'arti figurative; — 15. onde viene la proprietà dello stile. — 16. Conclusione.

1. Poichè lo stile vien generato dall'uomo interiore, si effigia esternamente in quello l'interiore unità; perchè tutto ciò che dall'unità viene, la ritrae; ritraendola poi, è perfezione o bellezza, e tanto maggiore, quanto la causa è più perfettamente una e più traluce nell'effetto. Somiglianza d'unità nel molteplice si è l'unione delle parti nel tutto, cioè l'ordine: or quando noi *miriamo* l'ordine de' corpi non organati, lo *ammiriamo* bensì, ma la somiglianza d'unità in quelli è minima; quando poi consideriamo l'albero gettare la foglia e, osservando in essa i filamenti e la costola media e da questa diramarsi le altre, noi *ammiriamo* che l'albero dia nelle minime foglie una imma-

gine di sè stesso, ivi la somiglianza d'unità è maggiore; quando ancora s'esamina i nidi degli uccelli, o scintillare nel mattino rugiadosa sopra una siepe la tela de'ragni, tanto geometricamente disposta in rete ammagliata e per circoli concentrici, *ammiriamo* una somiglianza più alta d'unità. Ogni cosa creata perciò è il bello stile di Dio; e stile direi della pianta, benchè ignorato da questa, il fogliame ch'essa genera, stile del ragno e degli uccelli la tela e il nido. Lo stile dell'artista nasce parimente dall'interno di lui, ed egli lo sa ed egli lo vuole, ponendovi non la perenne uniformità d'effetti organici e animali, sì la indefinita varietà, ond'è capace la ragione sua consapevole, e suggellando nella moltiplicità sì varia l'unità sua interiore; talchè ivi la somiglianza d'unità è perfetta, e perfetta è la bellezza. Si chiarisca dunque ora l'ordine dello stile in sè medesimo e co'segni suoi, cioè unità e proprietà.

2. *Comunemente* chiamiamo disegno l'ordine d'un lavoro qualunque, come disegno d'un poema, d'un dramma, d'un romanzo, d'una musica, d'un melodramma: cosa notevole, perchè sebbene la scienza levisi più alto del senso comune, questo n'è la radice, diversissimo dal senso *comunale*, che deriva da rozze o da leggiere preoccupazioni e che spesso contraddice al *buon senso*. Dall'arti del disegno si trasporta dunque l'idea e il nome nell'arti della parola e de'suoni musicali. Or che significa ciò? Disegno chiamasi più proprio il definire uno spazio con segni visibili, tanto da render figura per lineamenti e colori; onde vennero l'arti, che dal disegno presero nome. Il disegno consiste in porre

co' segni tal confine, da farci apparire l'unità, *una* cosa o l'*unione* di più cose; nè diciamo in plurale propriamente i *disegni* d'un edifizio, d'una scultura, d'un dipinto, ma sempre in singolare, il *disegno*. Talchè, non solo trattandosi d'una figura unica, bensì anco di più figure, il disegno le congiunge fra loro, mostrando con l'unione visibile la intenzione unica del disegnatore. Or lo stesso accade nell'arti sorelle. Per via di suoni moltiplici, varj, contrapposti, la musica in determinati confini mette un concerto di suoni, sicchè fluiscono a consonanza le stesse apparenti dissonanze; a un certo disegno d'armonie o di melodie perciò, ad una figura di concenti, quasi una persona musicale. L'arte ancora del bel dire dà confine, per mezzo di vocaboli, a un ordine ideato e immaginato, siffattamente che le voci e i costrutti e le particelle mostrino la moltiplice varietà e la contrarietà del pensiero nell'unità sua; onde l'opera dello scrittore formi quasi un disegno poetico, una pittura, una scultura, un edifizio; disegno poetico e musicale ad un tempo, perchè armonioso di fantasia e di suoni. Esaminiamo dunque la legge, onde in ogni arte bella lo stile riduce i contrapposti a corrispondenza o ad unità.

3. Quanto all'arte del dire, cominciamo da' più spontanei esempj del parlare naturale. Se leggiamo la raccolta de' *Proverbj* fatta dal Giusti, si vedrà che la bellezza d'ogni proverbio esterna o di dettato consiste, nel definire argutamente un concetto unico per via di termini paragonati e, spesso, evidentemente contrarj, che sono com'i limiti dipinti o scolpiti d'una sen-

tenza. Così ad apertura di libro (pag. 200, Firenze, Le Monnier, 1853), io leggo: *Non v'è cosa che sia sicura.* Dicendosi, *ogni cosa è dubbia,* il concetto vale lo stesso ed è anzi l'unità del concetto; ma il proverbio perde bellezza, giacchè il modo negativo, *non v'è cosa,* indica più il confronto mentale d'ogni specie singola, e l'esclusione del certo da tutte. Poi: *Oggi a me, domani a te;* per dire, che alla medesima fine van soggetti gli uomini tutti; ma il concetto generale si bipartisce in due termini, l'uno di fronte all'altro, quas'in uno che parla e in uno che ascolta, e nell'oggi e nel domani. Ancora: *Oggi creditore, domani debitore;* significando generalmente ch'ogni creditore può aver poi bisogno d'indebitarsi, e però ad altri non faccia quel ch'a sè non vorrebbe. E: *Oggi in canto, domani in pianto;* l'universale instabilità delle sorti umane determinando nei due contrarj della gioia e del dolore in tempi vicini. Lo stesso succede ne' *Canti popolari.* V'ha un gentilissimo stornello che dice: *Fiorin di more, Tre cose non si possono scordare, La patria, l'amicizia e il primo amore.* Se dicessimo: *tre cose si ricordano sempre;* la principale bellezza vien meno, perchè il modo negativo, *non si possono scordare,* manda più vivo il pensiero a ciò che invece si dimentica. Prendo a caso nella *Raccolta* del Tigri un *Rispetto:*

Se ti potessi con la lingua dire,
Come ti posso con gli occhi parlare,
La voglia c'ho nel cor ti vorrei dire,
Ti farei di proposito mutare;
Se di proposito ti muterai,
L'amante che son io, lo vederai.

L'ultimo pensiero che unifica tutto viene a compirsi fra pensieri e immagini e frasi e versi opposti a coppia a coppia.

4. Le forme rudimentali del bello stile, cioè le sentenze, provano lo stesso. Fra le sentenze o apoftegmi che di Greci e di Romani raccoglieva Plutarco, e che Marcello Adriani giuniore traduceva (Firenze, Piatti, 1820), scelgo due de' Lacedemoni concise. Re Agasicle interrogato, com'un re possa mantenersi senza guardia nel regno, rispondeva: *Se comandi a' sudditi, come fanno i padri a' figliuoli;* dove il concetto astratto della giustizia, non separata dall'amore, si dipinge nel paragone de' principi e de' padri, espresso in due parti che contrapposte racchiudono la sentenza. Lodandogli poi certuno tal dicitore, che sapeva ingrandire ogni cosa piccola: *Non mai giudicherò*, rispose, *buon calzolaio colui, che a picciol piede fa grande scarpa;* cioè, bisogna dir le cose com'elle sono; ma le immagini opposte della grande scarpa e del piccolo piede, messe di faccia ne' due incisi, scolpiscono l'idea. Chiaro disegno, come di linee, prendono per la ragione stessa le sentenze di Cosimo il Vecchio, riferite dal Machiavelli; così alla moglie che a Cosimo domandava, poco avanti ch' egli morisse, del perchè tenesse chiusi gli occhi, rispondeva: *Per avvezzarli;* e altra volta, mandandogli a dire certi ribelli ch' e' non dormivano, rispose: *Che lo credeva, perchè aveva loro cavato il sonno;* dove la bellezza del detto sta in significare, pur nella collocazione de' vocaboli o nel suono, la sicurezza dell'animo fra i contrarj del chiudere volontario gli occhi e del chiu-

derli per morte, e col volgere in segno del suo potere ciò che al poter suo i banditi minacciavano. Gli *Aforismi* d'Ippocrate, i *Carmi d' oro* de'Pitagorici, le *Sentenze* de'sette Sapienti di Grecia, gli Aforismi del *Digesto*, esaminati, mostrano la legge stessa, e anche periodetti e incisi nelle primissime scritture di nostra lingua, spesso in forma proverbiale. La leggiadrissima sentenza di Virgilio: *Quisquis amores aut metuet dulces, aut experietur amaros* (*Ecl.*, III, 109); *chi non temerà i dolci amori, li proverà amari;* può servirci di modello all'antitesi più o meno palesi o nascoste, onde si compone ogni stile ben lavorato. Così l'altra: *Laudato ingentia rura, exiguum colito* (*Georg.*, II, 412); e Sallustio: *Omnia virtutis praemia ambitio possidet.* Ma gli esempj sarebbero infiniti.

5. Da questi principj nasce il *periodo*, che (lo dice il suo stesso nome) consiste in un giro, cioè in un disegno ben determinato a unità. Quale unità mai? Un periodo, fatto da chi se n'intende, sta in un'idea, che o si distingue ne'proprj concetti essenziali, o intorno a sè richiama idee accessorie per intendimento di relazioni, o domina il paragone di più idee principali; e quindi avvi sempre unità fra concetti moltiplici, varj e contrarj, poichè un paragone più o meno implicito il periodo lo contiene ognora o l'esprime. Da' primi rimatori salendo all'Alighieri, troviamo periodi sempre più larghi; e mi tornano a memoria due fra le prime terzine del *Purgatorio* (Canto I):

Dolce color d'orïental zaffiro,
 Che s'accoglieva nel sereno aspetto

Dell'aer puro, infino al primo giro,
Agli occhi miei ricominciò diletto,
Tosto ch'io fuori usci' dell'aura morta,
Che m'avea contristato gli occhi e 'l petto.

Nel qual periodo, non breve, l'idea principale si è il diletto a rivedere il cielo; idea che si distingue nell'immagini varie di quel cielo sì azzurro e sereno, e si contrappone al buio dell'inferno, ed alla tristezza che il poeta n'aveva sentita; contrapposizione, che posta in fine dà rilievo a' primi versi, e chiude il periodo. Non sempre buon pensatore, ma certo il più efficace prosatore nostro è il Machiavelli: e l'efficacia sua proviene il più da tessere nel periodo il pensiero con antitesi tanto naturali, quanto artificiose le aggroppavano i Secentisti; come aprendo a caso i *Discorsi* su Livio, ecco il paragone tra i Romani che non ponevano fortezze sul collo a' sudditi per tenerli 'n fede, e i Fiorentini che s'affidavano in esse: *Veramente,* dice il Machiavelli (II, 24), *se i Romani fossero stati fatti come loro, egli avrebbono pensato d'edificarle; ma perchè gli erano d'altra virtù, d'altro giudizio, d'altra potenza, e' non le edificarono;* dove il contrapposto giova pel fine propostosi dal Machiavelli di provare che non le fortezze recano potenza di dominio e sicurtà, bensì la virtù dell'animo e la disciplina.

6. Lo stile perciò, da una sentenza breve fino ad un breve periodo, fino a' periodi più larghi, fino ad un libro, amplia il disegno, ma il disegno è sempre un solo. Ciò si sente nell'armonia del discorso, e si vede ne' costrutti particolari, e nel collegamento generale

d' un libro ben fatto. Si sente ne' suoni, diceva; giacchè Cicerone, gran maestro, notava (*De claris orat.*, VIII) che: *La stessa natura comprende in una certa circoscrizione di parole o conclude la sentenza; la quale, stretta in vocaboli adatti, cade con numero, quand' anche* (com' osserva egli più sopra) *tu fugga il verso.* Quest'armonia, che circonda la sentenza in certi confini e per contrapposto di suoni, apparisce nell'elocuzioni più popolari, talch' esse prendono la rima non di rado, talora l' assonanza; come, *Anno nevoso, anno fruttuoso; E, se marzo marzeggia, aprile mal pensa.* Indi nacque il verso e nelle poesie volgari la rima. Un libro intero, massimamente poetico e oratorio, ha, secondo gli argomenti, una *principale* armonia da capo a fondo. Il disegno si sente poi ne' costrutti, ossia l' unità; giacchè, lasciando anche da parte ogni altra relazione grammaticale, l' uso di particelle, sì frequente in italiano ed in greco, collega non solo le parti d' un periodo, ma i periodi fra loro; come l' *enim* de' Latini, il γαρ de' Greci, sì ripetuto in Platone, o il *perchè*, o il *sicchè* nostro; e indi l' un periodo richiama l' altro, e n' esce, anco ne' collegamenti esteriori, l' unità d' un discorso e d' un libro qualunque. Vedasi perciò sconcezza di periodetti a singhiozzo. Talchè a volte ci ha segni esteriori, o secondo le lingue, o secondo il fine degli autori, del congiungimento intero: come negli Orientali e, specialmente nella Scrittura, il procedere per versetti, frequentemente di due incisi paralleli; e in Dante quel terminare le tre cantiche in una stessa parola *Stelle*, o i suoi cento canti precisi, 33 per cantica, più il canto proemiale.

7. Basti quanto all'arte del dire; or la medesima legge abbiamo nell'arti del disegno. Perchè all'architettura bella, infatti, porgano varietà le linee, bisogna che, senza confusione o durezza o artificio, le linee rette si uniscano alle curve, o le parti angolari alle rotonde, in modo riccamente diverso; e indi alla retta si contrappone la curva, e alla verticale l'orizzontale, o simili: ma, per appunto, tal varietà e contrapposizione fa meglio spiccare i limiti, come le buone antitesi nel discorso, e quindi l'unità dell'edifizio. L'armonia risulta per fermo, non dall'uniforme, sì dal vario nell'uno. Se consideriamo, ad esempio, i tempj greci, come il Partenone d'Atene o il tempio bellissimo di Segesta, quello di Pesto e gli altri d'Agrigento e, dopo, i tempj romani, a Tivoli della Sibilla, o a Roma il Panteon e il tempietto di Vesta; si scorge che ne' Romani predomina spesso la linea curva e l'arco, ne' Greci la linea retta e l'orizzontale; ma, nondimeno, ad architravi orizzontali sono i porticati del tempio latino, ne' Greci è ad angolo il frontone con verticale tendenza, oltrechè le colonne ci danno la rotondità. Uno straniero censurava il campanile di Giotto, pur sì bello, perchè a lui non pareva ch'ei si levasse verticalmente abbastanza, non considerando che proprio l'unione degli angoli verticali con le linee orizzontali, via via su, piano per piano della torre, la rendono sì leggera e ad un tempo sì maestosa. Le Basiliche italiane poi del Medio Evo, anche talvolta le tedesche, mescolando, come si vede nel giro esterno di Santa Maria del Fiore, gli archi di sesto acuto a quelli di tutto sesto, s'aggiunge ad esse non poca bellezza.

8. E s'avverta, che come nel bello stile della parola il periodo è un collegamento esterno di vocaboli a significare più idee in un'idea, o come s'uniscono insieme a un discorso intero più periodi; così l'architettura più esquisita congiunge per modo le linee tutte da far solo un periodo propriamente, o di più periodi un discorso. Nelle chiese antiche, per esempio, il fastigio maestoso delle porte s'unisce a'finestroni, questi alla sommità. I palazzi d'architettura Fiorentina nel Cinquecento han disposte le bozze in modo, ch'elle s'intrecciano, e fan disegno con le porte e con le finestre; anzi, nel pian terreno, e che serve di base, si accenna continuità d'archi com'al Palazzo Riccardi, e nel piano superiore altresì come al Palazzo Pitti; e i piani si distinguono per cornici continuate. Più, le Logge de'Lanzi ripigliano con le varie facce de'pilastri poligonari tutte le linee de'costoloni e degli archi; mirabile, per tale rispetto, Santa Maria Novella, giacchè da'colonnati a fascio, quasi da fusti d'albero, si diramano le linee degli archi e i costoloni della nave di mezzo e delle navi laterali; mirabile poi Santo Spirito, dove ripetute ne'muri di fianco l'arcate della navata principale, ogni linea si unisce ad ogni linea del tempio, da principio alla fine, quasi figura geometrica perfetta. Lo che spiega, come gli archi sopra colonne, avendo i peducci quadri, par che sbiechino, dacchè le linee del peduccio non riscontrano con le colonne; e gli architetti vedano perciò se come alle Logge de'Lanzi rotondando i canti dell'arco, e indi anche del peduccio, allo sbiecare si ripari.

9. Nè altrimenti si scorge l'armonia del vario e dell'uno nell'arti figurative, scultura e pittura. Principal soggetto loro difatti è la figura umana, e dobbiamo considerare ogni altro soggetto come accidentale, o almanco secondario; e, in ogni maniera, o che abbiasi una figura sola o più, al bisogno di manifestare col disegno l'unità si volge quel precetto de' maestri: essere necessario agli scultori ed a' pittori lo studio dell'appiccature, ossia del come l'un membro congiungesi all'altro, se no gli artisti ci danno figure di più pezzi scollegati. Quanto, per esempio, sia scaduta fra' più (che che vantino alcuni) la perizia nel disegno, vedesi specialmente dal difetto di non porre al sito loro le braccia unite col busto, sicchè l'attaccatura d'un braccio vi par troppo avanzare la spalla, o troppo attergarsi, e allora non si sa dov'e' stia; o un fianco venir troppo avanti o andare indietro, sicchè il corpo vi sembra gonfiare, o vuotarsi. Talora il modo dell'appiccare le membra vien'esagerato; e ciò vedesi ne' Colossi del Quirinale, perchè i fianchi e il ventre s'attaccano sulle coscie per una risega, quasi di corda; non minimo indizio del non appartenere quelli al miglior tempo dell'Arte greca e romana. Inoltre, l'esempio de' maestri veri e la ragione insegnano, che più figure in un soggetto manifestino co' lor atti e siti l'unità del soggetto stesso; come nell'atrio della Nunziata, intorno al parto di Sant'Anna pose Andrea del Sarto donne affaccendate con atti svariatissimi, ma un fine medesimo comparisce in ciascuna.

10. Particolarmente noterò, nella quiete o nel

moto delle figure lo stile buono presceglière quell'atto, che con unità semplice vien'accennando diversità di cose, o manifesta o indovinata. Si guardi, per esempio, al come i buoni pittori e scultori disegnino le teste in relazione con l'atteggiamento della persona: non si veggono quasi mai, così nella natura, come nel buono stile, diritte sul busto e a perpendicolare le teste, sì alquanto piegate, o innanzi come nell'*Arnolfo* meditante del Pampaloni, o da un lato come per lo più le soavi Madonne di Raffaello e del Francia, o alquanto indietro e quasi a baldezza come i Guerrieri. Or tale inclinazione del capo, mentre dà varietà e contrasta col rimanente della persona, è attinenza con molte immagini e idee, raccolte nel significato di quell'inchinarsi. Generalmente, poichè lo scultore o il pittore son costretti a scegliere un atto istantaneo, giacchè tempi successivi non possono rappresentare, tuttavia l'unità di quello può accennare il passato ed il futuro, se l'artista è maestro di stile, facendo in modo che l'atto apparisca mediano tra più atti precedenti e più atti posteriori; così l'*Aiace che sostiene Patroclo morto*, accenna, curvato, com'e' l'abbia sollevato da terra e voglia trasportarlo altrove; o la statuetta di *Mercurio*, fermo in terra con un piede, ma vòlto con le braccia e col capo verso i cieli, mostra ch'egli spicca il volo. Sicchè pittura e scultura e architettura sono anch'esse un periodo e un discorso, come il discorso è un disegno.

11. Disegno, poi, e discorso è la musica. D'armonia e di melodia si compone, com'ognuno sa,

l'arte musicale; armonia ch'è un tutto di suoni simultanei, melodia ch'è durata e successione di suoni. Armonia non fanno già suoni uniformi, ma differenti e contrarj, che si stringono fra loro in concetto e, sto per dire, in ghirlanda; talchè paiono confini, dove l'armonia si chiude, non già suoni a linea retta (concedetemi ch'io dica), o soltanto una linea retta, bensì più linee di suoni che la circondano e ne fanno l'unità. Similmente la melodia non risulta da durate uguali o da note identiche, sì da tale moltiplice varietà che si dispiega con un principio, mezzo e fine, il quale con la cadenza forma un giro, e quindi un periodo, e di più periodi un discorso. Lasciare in aria sospese le melodie perciò, com'usano cert'uni oggi, anche il Meyerbeer talora, val come un disegno che non si finisca; o, invece, ravviluppare per modo l'armonia da non vedersene chiaro i confini, val come un disegnare confuso. E ancora, in quel modo che il popolo chiama non *connettere* il pensare o parlar dislegato e senz'unità di giudizio, similmente non connette chi melodie o armonie, ciascuna in sè stessa e fra loro, non congiunge per modo, che dall'una si passi all'altra, com'onda succede a onda in fonte vivo.

12. E vuolsi avvertire, che melodia e armonia unite fanno insieme unità perfetta, come nella scultura superficie e solido; sicchè la scultura, in tal parte, ha unità più compìta della pittura; e così è la musica. Son paragoni, ma che valgono più d'un semplice paragone, poichè movono dal concetto d'attinenze universali. Dico adunque, che il *solido* della musica è

l'armonia, e che la melodia n'è come la superficie: più simile a pittura la melodia, l'armonia più simile a scultura. E perchè mai ciò? Perchè la serie melodica scorre di nota in nota per linea unilaterale; ma invece l'armonia congiunge più serie di suoni fra loro simultaneamente, com'il solido congiunge più superficie. La conclusione che da questa natura musicale si tira, è semplice molto; val'a dire, che com'il solido è un ordine più vario e compìto d'una superficie unica, parimente la melodia che s'unisce all'armonia è un ordine più ammirando; e inoltre, come ogni parte del solido dee poi mostrare una superficie ben determinata, così l'armonia deve rendere in ogni sua parte la melodia, o concorrere a farne un corpo armonioso: sicchè dividere armonia da melodia, o il contrario, val quanto dare un solido senza disegno e, viceversa, un'ombratile superficie. Vedete, perciò, come il buon senso risolva le perpetue contese de'melodici sentimentali che all'armonia si turan l'orecchie, o degli armonici saputi che della melodia sorridono come d'un balocco da fanciulli.

13. L'ordine, finalmente, del bello stile con sè medesimo richiede proprietà de'segni, ch'esso adopera; giacchè la proprietà risguarda le relazioni de'segni col significato, e poi con la natura varia dell'arti speciali. Ma giacchè delle relazioni col significato avrò da discorrere, ove diremo dell'armonie fra stile bello e pensiero, e pur dirò delle relazioni fra'segni e l'arti varie, ove si parlerà di queste nell'ultima parte del *Trattato*, così ora mi ristringo a chiarire che cosa è la natura de'se-

gni, e ad accennarne l'uso differente. L'arti del Bello hanno per materia segni di cose, non già le cose reali stesse. Il segno differisce dal significato suo, perchè lo fa pensare, ma non è il significato che indi si pensa. Come udendo parlare un uomo, senzachè lo vediamo, quel parlare suo ci dà il segno della realtà di lui, ma non è lui; così accade pe' segni dell'arte bella, indicanti un alcun che, senz'essere questo nè altro. Chi potrebbe mai dubitarne quant'all'arte del dire; poichè il vocabolo e la frase o il discorso sieno manifestamente diversi, non solo da ogni realtà naturale, sì dal concetto e dal fantasma interiore? Anche per la musica è lo stesso; giacchè, quantunque i suoni musicali rispondano precisi all'immagine interiore significata, diversificano dall'affetto di letizia e di dolore, o dalle immagini di pace e di guerra, destate all'occasione di que'suoni; giacchè letizia o dolore, pace o guerra, i suoni musicali non sieno certamente.

14. L'architettura inoltre ha segni anch'essa, perchè ogni edifizio che sveglia concetti e affetti di famiglia, di patria, di religione, non è poi nulla di tutto ciò. Parrebbe viceversa che l'arti figurative, pittura e scultura, potessero per qualche rispetto immedesimarsi con la cosa rappresentata; perchè in quel modo che un uomo reale ha lineamenti, così gli ha un uomo dipinto e scolpito; e se un uomo reale ha colori, gli ha non meno la pittura, e que'medesimi piucchè si possa. Ma sebbene ciò in qualche rispetto sia vero, nondimeno tra le rappresentazioni e le cose reali la differenza è molta. Pitture o sculture vivono esse? Tuttavia ne

danno i segni, ed ecco il divario essenziale. Una piccola figura, o invece una gigantesca molto minore o molto maggiore del vero, non le reputiamo perciò inverosimili, stando la verosimiglianza nell'accennare al pensiero la cosa, piuttostochè nel rifarla; il che torna impossibile all'arte umana. Così, quantunque una figura che par moversi, la vediamo immobile, non ci repugna; poichè avvisiamo essere un segno, anzichè realtà. Stranamente quindi un tale, che vedeva un Angelo scolpito e con l'ali aperte sotto l'arco d'una sepoltura, opponeva: Quell'angelo, volando, vi batterà il capo; e a lui si poteva soggiungere: Bisognerà dunque non solo levare l'arco del sepolcro, ma il tetto della chiesa.

15. Or che s'arguisce da questa natura de' segni materiali? S'arguisce, che nel bello stile gli artisti debbono meditare, non la relazione di cose reali a cose reali, ma sì la relazione di segni, che le cose significate sieno proprj a far pensare o immaginare con efficacia; e poichè varia è tal relazione secondo varietà d'arti speciali, l'artista giudizioso dee porre a ciò la sua meditazione; se no, con la proprietà de' segni, gli fallisce la bellezza di stile ancora. Così, la scultura può bensì fingere in bassorilievo figure sospese in aria o volanti; ma se col rilievo intero si facesse il Cristo risorgente, sorretto da terra in aria per uno svolazzo massiccio di veste, la gravezza del marmo contraddirebbe la rappresentazione. Così ancora, la prospettiva della pittura è più largamente capace di scorci che non il bassorilievo; de' quali non è capace il rilievo intero che dee rispondere alla naturale prospettiva dell'occhio

per naturali grandezze; nè perciò possiamo scusare in un fanciullo del gruppo di *Laocoonte* una gamba più corta dell'altra. Ed anche, la brutta *Parca alata* che tocca i polsi al braccio e al piede d'un uomo semigiacente, capolavoro dell'Arte etrusca trovato in Chiusi (è ora a Perugia), troppo apparirebbe sconcia in iscoltura, se, invece d'essere rannicchiata, tutta si vedesse.

16. Dall'unità interiore dunque si genera l'unità dello stile; unità, che nell'arte del dire bello è quasi disegno e musica, nell'arti del disegno è quasi periodo e discorso, nella musica è per armonia quasi solido di scultura, e per melodia superficie di pittura. In tale unità del bello stile apparisce di fuora con moltiplicità di segni la unità razionale; e ciò naturalmente avviene in tutti gli atti esteriori umani, che però chiamerei *stile di natura:* così, negli occhi d'una madre ch'allatta il suo bambino, nel raggiare di quegli occhi e del sorriso, e nel porgersi a quest'atto la sua persona tutta, si scorge l'anima soave di lei; o così, nel volto d'un soldato che combatte per le leggi del suo paese, nel folgorìo de'suoi sguardi, e nel consentire di tutto il suo corpo alla battaglia, risplende l'anima di lui fiera e amante. Per natura l'esteriore unione degli atti palesa la spirituale coscienza; onde le giovinette spose arrossiscono negli occhi altrui del grembo turgido, vergognose agl'indizj del senso, benchè dal matrimonio santificati; e similmente, lo stile vero dell'arte bella è verecondo, perchè manifesta la spirituale unità. Lo stile poi vedemmo per ogni arte del Bello consistere in segni, e da quest'attinenza scaturire la proprietà

loro, anzichè dall'altra di cose reali a cose reali; nè stimi perciò conseguire bellezza di stile chi non guardi all'intimo significato della natura umana. Succede nel viver nostro, che gli effetti di più cause unite incliniamo a sperare da una di queste, anzichè dall'unione loro; e così, a recare un esempio fra mille, sogliono gl' infermi desiderare le contrade già liete per essi, sperandovi ritrovare l' antica letizia che nasceva da'luoghi e insieme dalla sanità; e parimente da sola maestrìa di segni, imitando i capolavori, si lusingano talvolta gli artisti di trarne lo stesso effetto di meraviglia; la quale invece occupa il cuore per proprietà dello stile a significar ciò che sentiamo e operiamo nell'anima profonda.

CAPITOLO XXXVIII.

Armonia dello stile col pensiero.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. In che consiste l'evidenza. — 3. Dee rispondere lo stile a integrità del pensiero; — 4. e a varietà d'argomenti; — 5. abbracciando l'universalità dell'argomento proprio, — 6. e distinguendolo, per poi bene comporlo. — 7. Mancamento d'arte o di volontà impedisce tal perfezione. — 8. Vivezza di stile, o moto, — 9. nell'arte del dire, — 10. nella pittura e scultura, — 11. nell'architettura, — 12. nella musica. — 13. Formosità, — 14. anche nello stile grande, e nel sublime. 15. — Onde procede la deformità? — 16. Conclusione.

1. Dall'ordine del bello stile con sè medesimo si passi all'ordine suo col pensiero; e poichè nelle relazioni con questo i segni prendono *evidenza* per l'idea, *vivezza* pel sentimento, *formosità* per le immagini, ecco la triplice perfezione del bello stile ch'ora bisogna esaminare. Bensì giova ridire a tal rispetto, che bellezza di stile si genera dall'interno; perchè la viva comprensione del significato interiore fa nascere i segni evidenti, vivi e formosi, succedendo nell'arte ciò che nella natura, dove i fenomeni o l'apparenze sensibili mostran sempre l'interno delle potenze naturali. E se l'eruzioni del Vesuvio, i fiumi di lava cupamente

infocati, la caligine che circonda il monte, la sotterranea romba che rintrona per molte miglia in terra ed in mare; se il verdeggiare fiorito di primavera, e l'odore di fecondità diffuso per l'aria, e il moto e il canto e le voci degli animali; se nelle differenti specie de' corpi organati ed animati lo stesso colore, dal bianco de' gigli al vermiglio delle rose, dal bigio de' lupi al candido delle vitelle o al fulvo de' leoni; se tutto ciò, perchè dall' intimo delle cose vien cagionato, indica il fuoco interno della terra e il risvegliarsi della vita o la varietà dell' organismo e degl' istinti, similmente il bello stile dell' arte significa il pensiero, purchè ne derivi con spontanea e meditata proporzione.

2. Cominciamo dunque dall' evidenza. Questa vuol dire *perfetta equazione de' segni con l' idea*. Quale idea? L' idea di quel proprio argomento che l' artista vuol trattare; sicchè, intorno al soggetto dell' opera, non rimanga oscurità od equivoco di sorta. Molte poesie, drammi, poemi, liriche, d' autori non antichi, vediamo essere annotate dagli autori stessi, o precedute da lunghe prefazioni, a commentare gl' intendimenti loro; e ciò dimostra, che l' autore sentì non aver fatta un' opera chiara da sè medesima. Or che si uniscano (pur dando talora nel troppo) commenti a scritture antiche, affinchè s' intenda ciò che per antichità resterebbe oscuro, e altresì che si chiosino libri ad utilità de' discenti, questo va bene; ma che scrivendo pe' contemporanei, e per fine di bellezza, siavi necessità di chiose, questo va male, perchè l' oscurezza viene non da cagioni estrinseche allora, come i tempi remoti o

l'imperizia de' giovani, sì da intrinseche, cioè da non aver saputo mettere ne' segni l'evidenza del significato. La quale, per l'arti del disegno ancora, rifulgeva ne' più de' Trecentisti e de' Quattrocentisti, o anche ne' migliori del Cinquecento; e recherò, lasciati gli esempj noti, uno ch'è manco noto, ma di grande bellezza. Nel Codice miniato degli *Officj* di Cicerone a Perugia, in quel capitolo, dove Cicerone afferma che all'oratore bisognano gli studj della Filosofia, il pittore tal pensiero espresse così: Da un lato siede il giudice, con berretta e toga paonazza, in atto d'ascoltare; gli sta dinanzi l'avvocato, riconoscibile tosto agli abiti, alle movenze e all'atto del porgere; in disparte l'uditorio; da una finestrella poi ch'è presso all'oratore, sporge una testa, che gli susurra nell'orecchio e che quand'anco non avesse scritto di sopra *Socrates*, riconosceremmo alle fattezze; così, nella persona del filosofo Ateniese la Filosofia si fa istitutrice dell'eloquenza.

3. Equazione di bello stile col significato produce, appunto, varietà di stile a seconda degli argomenti; perchè tale varietà di segni, nascendo da varietà di pensieri significati, viene a significarli con evidenza variamente; come altro stile per fermo ha Virgilio nell'*Ecloghe*, altro nelle *Georgiche*, altro nell'*Eneidi*, e altro poi nelle diverse parti dell'opera sua; o se descrive le culture de' campi, per esempio, e il bell'episodio d'Euridice, o la presa di Troia e gli amori di Didone. Frantendono alcuni tal varietà e la reputano un vizio, che dicono contrario all'uguaglianza. Ma bi-

sogna intenderci chiari: uguaglianza di stile, sicchè sentasi sempre l'autore stesso e la medesima cura, ciò va bene; ma uguaglianza che valga uniformità, ciò va male, e altrettanto potremmo sostenere che uno, leggendo una scrittura o concionando, mettesse fuora il medesimo tono di voce; mentrechè, a seconda degli affetti e del più o meno incalorirsi nell'argomento, la voce vien mutata convenientemente. Così ho sentito censurare d'inuguaglianza l'Ariosto, e lodare l'uguaglianza del Tasso; ma, badisi, se dell'Ariosto consideriamo certe volgarità che gli scappano in alcuni luoghi e quanto a sostanza e quanto a dettato, allora il vizio suo, piucchè disuguaglianza, lo chiameremmo sconcezza; dove, in contrario, se risguardiamo la mirabile differenza ch'ei poneva in dir cose festive con festività, e gravi cose con gravità magniloquente, questa è varietà egregia, perchè col tramutarsi dell'argomento viene tramutandosi la parola e lo stile. Così, vario e molto più ancora dell'Ariosto è Dante, vario lo Shakspeare, tra' poeti; vario il Rossini tra' musici, perchè chi vorrebbe mai dire del medesimo stile la *Semiramide* o la *Cenerentola?;* vario Raffaello tra' pittori, perchè chi paragonerebbe all'*Incendio di Borgo* la *Vergine del Granduca?;* vario il Bartolini tra gli scultori, perchè chi reputerebbe lo stesso la *Fiducia in Dio* e l'*Astianatte?;* vario il Brunelleschi, perchè chi paragonerebbe la *Cupola* e *Santo Spirito?*

4. Non occorre ripetiamo qui che l'idea si distingue dal sentimento e dalle immagini, e che l'evidenza risponde all'idea: ciò fu stabilito; ma badiamo poi, che

l' idea dell' argomento informa il sentimento dell' artista e le sue immaginazioni, tantochè l' evidenza dello stile può solo conseguirsi, quando i segni esprimano con proprietà il *pensiero intero*, cioè l' attinenza dell' immagini e del sentimento con l' idea. Niente avvi d' inutile nel bello stile a ritrarre questa *integrità* di significazione. Così nell' arte del dire anche una metafora, una figura, il suono altresì più o men grave, più o meno spedito, significano evidenti quest' ordine di relazioni dal segno alla fantasia, al sentimento, al concetto. Prendete quel verso: *Amor mi mosse che mi fa parlare;* il suono e il costrutto è veloce, dovendo esprimere l' impulso e l' effetto d' amore, come la figura poetica dell' amor personificato individua un concetto generale, cioè che l' affetto muove all' opera. Un colorire più o men vigoroso di pittura, una linea più o men pieghevole di scultura, il più tenue ornamento di architettura, ogni accidente musicale, dicono quel tutto ch' è idea, sentimento, fantasia degli artisti, con evidenza. Quando il Buonarroti scriveva:

Non ha l' ottimo artista alcun concetto
Che un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo *soperchio,* e solo a quello arriva
La mano che *obbedisce* all' intelletto....

significava potentemente l' *equazione* fra il segno esteriore, che ogni soperchio caccia via, e coll' intelletto si combacia. Variano i segni, da un' aria che si conviene a *Norma* o a *Giulietta* od alla *Sonnambula,* da un edifizio di popolani al signorile, da una parola invece d' un' altra che par sinonima, perchè variano l' idee accessorie, i sentimenti e le fantasie; come nel

vocabolo *Papa* sta un senso più familiare che nell' altro di *Pontefice:* ora in tale proprietà di segni è l'evidenza piena.

5. Spiegato che sia l'evidenza, guardiamo com'ella si conseguisce. Per giungere a questa evidenza de'segni, comprensiva del significato, bisogna che prima sia ben chiaro il concetto generale dell'argomento, e poi che bene si distribuisca e indi si componga; giacchè nell'arti del Bello domina la stessa legge d'ogni pensare giusto, cioè ben comprendere la cosa, ben distinguere il già compreso, e bene accordare il già distinto; se no cadiamo in errore od in oscurità. Bisogna perciò che scrittore, disegnatore o musico abbia primieramente chiarissimo il concetto generale del soggetto ch'egli si propone, altrimenti non potrà mai distribuire ne'segni l'opera sua, nè comporla. Prenderò un esempio famoso da un'opera di Niccolò Pisano e di Giovanni, ossia la *Fonte* ch'è in Perugia, città sì ricca d' opere belle. Concepirono gli scultori un argomento di tanta universalità da maravigliarne invero, perch'essi vollero rappresentare intorno ad una viva sorgente d'acqua il mondo corporeo e l'umano, la Chiesa, l'Impero ed il Comune. Or sarebbe mai stato possibile far lavoro bello ed evidente, senza chiarire prima l'argomento nell'universalità sua, per digerirlo nel pensiero, e poi venire alla scelta delle immagini ed alla composizione? Tal chiarezza dunque portò, che, ne'due catini della fonte, 50 bassorilievi e 24 statuette (ma evitando per lo più artificiali allegorie) figurarono i mesi dell'anno e i segni dello Zodiaco per atti di vita umana, come a'pesci un

pescatore con l'amo; indi l'arti scolastiche del Trivio o Quadrivio, come un geometra, un astronomo, ec.; indi la Filosofia, che dalle sette arti si distingueva perchè scienza e sapienza; e inoltre i fatti principali di Storia ebraica e dell'Impero romano; e, dopo, alcuni fatti di Roma pontificia; indi ancora i principali di quel Comune o di Perugia.

6. Compresa pertanto ad evidenza l'idea generale, deve nel bello stile apparirci luminosa l'attinenza de' concetti, che si distinguano e si congiungano in armonia. Occorre bensì molto accennare, piucchè in atto esprimere, ma per tal forma, che l'intelletto agevolmente sottintenda; sicchè l'oscurità proviene, o da troppo separare i concetti, o da troppo serrarli, e però da stile slegato e da stile soverchiamente stringato, da rarefare i concetti divisi o da troppo condensarli, o, com'oggi direbbe alcuno, da eccesso d'analisi e di sintesi. Per esempio, troppi significati stringeva ne'simboli l'architettura Longobarda, e troppi Michelangelo a volte o certi artisti di Germania odierni; vuol troppo alla musica far dire oggi certa scuola musicale, o, come osservò Cicerone, troppa sostanza voller chiudere talora i primi oratori greci e Tucidide, o, pur talvolta, Dante fra noi. Viceversa, Seneca è non raramente oscuro, perchè i periodi e i loro incisi slega di soverchio, cosa che pareva bella e pare a certa letteratura del secolo andato e dell'età nostra; dall'aver messe il Perugino troppe figure diritte, l'una presso all'altra e senza palese unità, nella pur sì stupenda *Sala del Cambio* a Perugia, deriva il non facile significato, che fu di rappresentare al giu-

dice che ivi rendeva ragione, le quattro virtù cardinali con la figura d'uomini forti o temperati, giusti o prudenti; troppo talora il disegno de' suoi edifizj l'Alberti tritava in parti, come nella facciata di Santa Maria Novella o nel Palazzo de' Rucellai; o troppo, con danno d'unità chiara, spezzaron la musica in ariette i successori del Rossini. L'oscurità nasce dunque da tali vizj opposti, perchè il concetto distinto e intero non si coglie ne' segni.

7. Si capisce, che di questo non ben comprendere, non ben distinguere, non ben comporre, onde viene oscurità, son cagioni principali, oltre i difetti dell'ingegno a cui non si ripara o solo in parte, oltr'ancora l'ignoranza o l'errore intorno alle cose (di che parlai altrove), l'imperizia nell'uso de' segni, e la non paziente volontà. Oscuri per poca perizia sono i primi ristoratori del disegno e della letteratura non di rado, pur se il concetto loro è piano e limpido. Imperizia che da qualche parlatore o scrittore viene significata, dicendo: il pensiero in mente io l'ho, ma la parola mi manca; e scriveva il Parini all'Alfieri:

> Perchè dell'estro a' generosi passi
> Fan ceppo i carmi? E dove il pensier tuona
> Non risponde la voce amica e franca?

La volontà inoltre, o non ha pazienza di ruminare l'idee, o, viceversa, le rumina bensì, ma è impaziente quando le reca in atto di stile; come il Vico, che i suoi lavori elaborava lungamente nell'animo, ma poi dettava subitaneo, e quasi furioso, talchè forse deriva in

parte da ciò l'oscurità ch'offusca i suoi alti pensamenti. Se l'artista non perseveri nell'intento di ragguagliare i segni col significato, questo più o meno resta buio; quantunque non dee cadersi nell'altro estremo di non saper mai levare la mano da'lavori.

8. Basti, quanto all'evidenza. Ma come l'ordine ideato nell'arti del Bello s'avviva pel sentimento del bello, così la forma di tal sentimento nello stile dicesi *vivezza*, e anche *moto* di stile, come il contrario è *tardità*. I moti materiali differiscono da'moti vitali, giacchè ne'primi è un obbedire meccanicamente ad impulsi per modo passivo e uniforme, talchè *a priori* possiamo in Matematica determinare, secondo qualità e quantità degl'impulsi, la qualità e quantità del moto; ma ne'secondi trasparisce un'interna virtù, onde le membra senza necessità di spinta esteriore fanno atti varj all'indefinito, e li mutano, e si fermano a piacere. Or dunque *alacrità*, *vivezza*, *moto* di stile significa un procedimento di viva persona; sicchè lo stile non abbia soltanto leggi fisiche o meccaniche, nè soltanto espressione d'una struttura logica, e nè l'altra soltanto di fantasie proporzionate all'idea, sì v'apparisca viva l'intima virtù del sentimento, da cui l'artista vien mosso internamente. Anzi, tal moto dicesi *grazia*, perchè *moto di vita* è la grazia o un'*immagine di moto vitale;* fatto perciò senz'artificiosa violenza, naturalmente, un'agevolezza pur nella fatica, un moversi naturale del corpo umano, un girare di linee flessuoso per tutto il corpo; un inchinarsi ancora dell'erbe a soffio di venti, perchè rende alquanto somiglianza con gli atti di cose animate.

9. Se nei vocaboli, ne' costrutti, nell'ordine intero de' costrutti, non si muove il sentimento, lo stile del bel dire non ha bellezza, perchè rigido, assiderato, morto. Si vede da natura che l'andamento della parola diversifica secondo l'affetto di chi parla; diversifica nella misura del tempo (e ind' il numero), nella elezione de' vocaboli, nel collocamento loro, nelle figure, nella qualità di stile: or l'arte imita, se buona, le medesime leggi. Di fatto, secondo gravità o impeto d'affetto il parlare si fa più veloce o più lento; la quantità delle sillabe poi è maggiore o minore, spesseggiando le brevi o le lunghe, la pronunzia è più o men vigorosa, son diverse le cadenze. La scelta de' vocaboli, pel sentimento, cade ne' meno astratti; come, anzichè dire, guadagno la mercede, l'artigiano dirà guadagno il pane, perchè con tale vocabolo il cuore manda il pensiero alle necessità giornaliere, alla mensa domestica ed ai figliuoli. Varia il collocamento delle parole, secondochè l'affetto muove in un modo, piuttostochè in un altro, l'attenzione di chi parla; come, nascono i fiori a primavera, o a primavera nascono i fiori, o i fiori nascono a primavera; splende la luna, o la luna splende; secondochè l'attenzione volgesi prima o al nascer de' fiori, od alla primavera, od a' fiori stessi, allo splendore od alla luna; e però i costrutti han leggi necessarie, non solo per grammatica, ma per l'affetto ancora. Varia il parlare nelle figure, perchè sentimento è cagione, non solo d'immagini, ma di costrutti arditi, come ne' proverbj. Varia la qualità di stile naturalmente secondochè parliamo tra noi od a chi ci ascolta, tra pochi od a molti, con timore o con fidanza. Così nell'arte

lo stile bello, seguitando natura di sentimento, par quasi veste che s'arrende docile ad ogni moto del corpo, e quasi onda che a'minimi accidenti della ripa piegasi obbediente.

10. Scultura e pittura come prendono esse vivezza di stile? Quando il pittore o lo scultore immagina, entro di sè, figure d'uomini e d'animali o paesi, certo que' fantasmi, anzichè vivere d'una vita lor propria o indipendente, vivono dell'anima che li produce, ossia del sentimento che spira in essi l'artista. Ora poichè i moti esteriori variano per la varietà del sentimento, accade, che nel disegnare un uomo, un animale, un paese, i moti del braccio, i moti delle dita più o men vivaci, variano indefinitamente a seconda del sentimento stesso che il pittore o lo scultore spira nelle immagini sue; com'ogni artista può farmene testimonianza. Non solo adunque il sentimento avviva la fantasia, sì anche muove naturalmente in diversi modi la mano de'pittori e degli scultori, e con la mano lo stromento ch'essi adoperano, e ch'è quasi della mano e delle dita un'appendice; onde scarpello e pennello esteriormente guizzano direi al guizzar della mano, che segue il guizzo interno del sentimento avvivatore. Però dallo stile, ch'era per gli antichi stromento a scrivere in tavolette incerate, si chiamò stile l'*ordine de' segni* per somiglianza col pensiero. Se perciò la mano che dipinge o scolpisce, piglia dal sentimento vita, e obbediente la imprime nell'opera, questa è viva, se no è cadavere.

11. Dicasi lo stesso per l'architettura. La linea de-

gli edifizj ha sua propria vivezza e moto. E perchè mai? Perchè, rispondo, all'idea di spazio l'idea di moto s'unisce spontanea, di un moto vitale anzi, se l'opera nello spazio è opera d'uomo. Vedasi da' traslati che per gli edifizj adoperiamo, giacchè si dice ch'una torre o una cupola si *slancia* in alto, una linea *corre*, un porticato *fugge* all'occhio; e diciamo, *fuga* d'archi e di loggiati, *leggerezza* di fabbricati o *pesantezza*, e via discorrendo. Negli edifizj perciò, anche in essi, la linea di chi li disegnava corse più o meno a obbedienza del sentimento, poichè il disegno dal moto interiore prese moto esteriore. La curva del San Giovanni a Pisa, per esempio, o della cupola di Firenze, spinge in su, allungandosi verso la cima, la fabbrica che par voli; ma la cupola di San Pietro a Roma, o di San Paolo a Londra, e, piucchè mai, la cupola del Vasari a Pistoia, elegantissime, pur sono panciute di più, men veloci. Que' nostri casoni a finestre rettangolari, a cornice orizzontale, una cosa dopo l'altra, non mai l'una dall'altra, son massa immobile; ma i palagj del Cinquecento danno immagine di mobilità per la curva de' finestroni, per gli archi, e per la congiunzione de'disegni. La rigidezza geometrica s'ammorbidisce per moto del cuore.

12. Lo stesso in musica, ove diventano vita le proporzioni aritmetiche. Come il poeta, concepito un suo componimento, getta sùbito la bozza, perchè questa ritenga il primo ardore; come fanno sùbito la bozza gli artisti del disegno anch'essi, per meglio infondervi l'ardore della concezione prima; così succede a' musici: e tal fatto universale prova quanto efficace allo stile

dia forma il sentimento. Il musico, dunque, non solo dee riscaldare col sentimento suo melodie o armonie dentro di sè; ma, scrivendole, dovrà considerare altresì che l'affetto sia presente in quell'atto; giacchè il sentire vivo dell'animo reca, se non altro, di quelle accidentalità, che formano bellezza immortale. Anche recitando versi, l'affetto ch'uno vi pone, li fa comparire più o meno; cantando, l'affetto del cantore porta nelle melodie o nell'armonie tal divario, che, intatta la sostanza, par creazione nuova; del pari, tra lo scrivere musica innamoratamente o no, variano, pur supposta la fondamentale medesimezza della frase o del periodo musicale, certi accidenti, che son la vita del motivo; come in un volto, ch'è sempre lo stesso, diversifica il guardare affettuoso da un guardare indifferente.

13. Se da' concetti lo stile prend'evidenza, e dal sentimento vivezza, dall'immagini poi di fantasia, purchè vi risponda con ordine perfetto, acquista formosità. Chi vuole intendere formosità di stile prenda in mano un poeta grande; o consideri a Perugia gl'intagli nel coro di Sant'Agostino e di San Pietro pe' disegni di Raffaello e del Perugino, e che paiono fatti col soffio; volti gli occhi al Palazzo Farnese di Roma; o senta le dolci melodie del Palestrina e del Rossini. Formosità cagionano le fantasie dell'artista, impresse nel bello stile; come per natura, se immaginiamo cose belle o brutte, si vede súbito nell'aspetto nostro; e se vediamo atti graziosi, e li riceviamo nella fantasia, ci conformiamo spontanei a quella graziosità. Due condi-

zioni si richiedono per tale rispetto ne' poeti, ne' musici, ne' disegnatori: prima, l' abito interno d' immaginare con bellezza; secondo, l'abito esterno di pareggiare co' segni l' immaginazione. Com' a rendersi di bel garbo negli atti e nella persona occorre che la donna ben costumata pigli consuetudine interiore di gentilezza, così a prendere stile formoso fa d' uopo che gli artisti sieno entro di sè abituati a bellezza d' immagini. Non c' è via di mezzo; la educazione dell' arte o procede così, o l' educazione manca: perchè, come i popoli battaglieri educano la gioventù ad immagini guerresche, affinch' essa poi dalla fantasia passi a' fatti; così educare nel bello l' immaginazione val quanto rendersi acconci a eletta forma di stile. Bisogna poi la consuetudine de' segni esteriori o dell'arte, come a guerra non basterebbero le fantasie di giovani agguerrite, senza esercizio d' ordini militari e senza disciplina.

14. S' avverta inoltre che formosità di stile non risguarda soltanto lo stile mezzano, ma il grande ancora ed il sublime; perchè grandezza o sublimità non vogliono dir mica un alcun che sformato, come dai Barbari o dall' età corrotte si mette il sublime nel gigantesco e nella dismisura. Un' opera sublime accenna bensì qualcosa che trascende i limiti naturali, ossia il divino, e un' opera grande accenna bensì un travalicare i termini ordinarj dell' eccellenza; ma questo anzi richiede perfezione più alta d' immaginazioni, e indi lo stile più altamente formoso, benchè di molta maestà o semplicità. Difatto, sublime chiamano tutti l' Empireo di Dante, ma quello è in forma di rosa, e lo stile piuc-

chè nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* vi acquista grazia e dolce armonia; sublime certo è il disegno del duomo di Colonia, ma son semplici navate di Basilica, e vôlte o archi geometricamente in armonia co'pilastri; e se dal Lungarno di Firenze fermandosi all'arco principale degli Uffizj, guardiamo là in fondo e massime di notte, la severa mole di Palazzo Vecchio e la torre sublime d'Arnolfo, si capisce quanto nell'apparentemente smisurato siavi snellezza, grazia e misura.

15. S'oppone a formosità di stile la deformità ch'è disarmonia sempre. Non parlo qui della bruttezza di fantasie nell'arti del Bello, perchè dell'ordine ideato e immaginato e delle perfezioni sue ho discorso altrove. Nè, per la stessa ragione, mi fermerò a notare la sconcezza d'immagini repugnanti; come, rispetto all'arte del dire, colui che metaforeggiando scriveva, *i cuori*, la cui *fiamma* è *incatenata* dalla servitù; nè, rispetto all'arti del disegno, dipingere o scolpire con aureola de' Santi le teste di mimi e di ballerini, o appiccare porticati ad una casa di commercio, volgarissima nel resto; e, rispetto alla musica, far morire i personaggj ne'melodrammi a suon di ballo. Dirò bensì, che quando ancora le immagini sien belle in sè stesse, o concordanti, lo stile può discordarne, perchè ruvido e disadatto; come uno zotico che, per affetto stringendovi la mano, vi pare una tanaglia. La immagine vuol esser bella, e formosamente significata; nè dobbiamo cadere, per esempio, nell'errore de'Mistici che spregiano la formosità esterna de' segni; come, per eccesso d'opinione siffatta, le proprie pitture prime, la si ve-

nusta della Porziuncola, non curò l'Overbek; e come il Gaume od il Ventura dicevano, purchè la parola sia vera, non importare sia bella; quasichè bellezza non sia perfezione ammirata di verità.

16. Com'entrando in una Cattedrale antica, dove l'ombre invitano il cuore a raccoglimento, e gli alti finestroni colorati mandano luce opaca, e le figure dipinte in essi sembrano la parola dell'edifizio, misteriosa quanto la luce che penetra di mezzo a loro, ivi nulla di ben distinto si vede da principio; ma indi, a poco a poco, dinanzi agli occhi sorgono le arcate aeree, i colonnati, le vôlte, l'ara e la croce: così, nel meditare l'arti del Bello, e segnatamente lo stile, l'intelletto per tanta vastità e profondità d'argomento si smarrisce quasi ottenebrato; ma poi di grado in grado, considerate l'attinenze de' concetti, del sentimento, delle immaginazioni, e, con quelle, l'armonia dello stile, scorgiamo dinanzi al pensiero l'architettura mirabile di questa dottrina. Sicchè a quel modo che già per l'ordine dello stile con sè medesimo e co' segni ci apparve la sua unità e proprietà, così ora ci rifulse per l'ordine con l'idea l'evidenza, col sentimento la vivezza, con l'immagini la formosità: evidenza che consiste nell'equazione de' segni col pensiero, con la pienezza del pensiero, e che si ottiene comprendendo, distinguendo, e armoneggiando; vivezza che consiste nel prendere moto dal sentimento le parole del poeta, le linee de' disegnatori, le note del musico; formosità, per cui all'abito interno dell'immaginare con bellezza risponde l'abito esterno del con bellezza significare.

Nasce, dunque, soltanto dall' uomo interiore, come premisi, o dall' intimo del pensiero lo stile bello; se no è brutto, cioè falso. Quasi bugia che contraddice la mente, quas' ipocrisia che contraddice la virtù, o volto imbellettato che mentisce bellezza ed età giovanile, o modi artificiosi che rimpiattan l' anima; tal' è uno stile manierato che non isfavilla da fiamma d' intelletto e d' amore. Nei popoli, perciò, lo stile di maniera venne sempre a tempo di falsi costumi; talchè il Secento, fra le armonie spagnolesche d' allora, sole tre o quattro edizioni faceva di Dante, il cui semplice verso parve duro a chi leggeva e rileggeva l' *Adone* del Marini, e copriva il suono delle catene con rimbombo di parole.

CAPITOLO XXXIX.

Armonia dello stile con la natura.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Il bello stile corrisponde alla natura dell'artista e a quella degli oggetti. — 3. Non si possono separare le due relazioni senz' errore e deformità. — 4. Avvi una parte relativa all' artista; — 5. e una parte relativa agli oggetti, e danno armonia. — 6. La legge di corrispondenza e di contrapposto fa nascere le diverse specie del bello stile in quei gradi che l'ordine ha varj nella natura. — 7. Idem. — 8. Nello stile tenue han prevalenza i *simili*. — 9. Qualità principale di esso è la *venustà*. — 10. Nello stile mezzano han prevalenza i *diversi*. — 11. Qualità principale di esso è la *naturalezza*. — 12. Nello stile grande han prevalenza i *contrarj*. — 13. Qualità principale di esso è la *peregrinità*. — 14. Nello stile sublime han prevalenza i *contrapposti supremi*. — 15. Qualità principale di esso è l'*ammirabilità*. — 16. Conclusione.

1. *Unito* e *proprio* nell' ordine con sè stesso, *evidente, vivo, formoso* nell' ordine col pensiero, il bello stile nell' ordine con la natura che del pensiero è l' oggetto universale, prende *verosimiglianza.* Qual verosimiglianza? Come per l' ordine ideato e immaginato dell' arte la mente *osserva*, e *osservando imita* leggi di natura, e, mediante tal somiglianza con essa, *imitando inventa;* così l' ordine de' segni esprime leggi naturali, e perciò l'ordine vero degli obbietti presenti

al pensiero umano. L'arte del Bello si fa, in tal modo, specchio esteriore del pensiero e della natura. Chi di questa consideri la grandezza, e la raffronti con l'arte umana che pare sì piccola, maraviglierà che nel bello stile io affermi raccogliersi tante armonie; ma leviamoci più su delle apparenze materiali. Se guardiamo nella pupilla dell'occhio l'immagine de' corpi, questa è minima in confronto de' corpi che si specchiano in quella; e tuttavia il senso visivo percepisce i corpi grandi al naturale, corrispondendo le grandezze visibili alle dimensioni che noi misuriamo col tatto. Minima cosa è la pupilla, e nondimeno per essa noi accogliamo nell'anima la vastità del cielo e della terra. Parimente, i segni dell'arte son piccoli sempre, ancor quando ci paiono grandi, come le Piramidi o come il Vaticano, piccoli materialmente in confronto dell'universo; ma leviamoci più su, al significato infinito de' segni, onde il segno risplende verosimile, e si fa emulo della natura. Di tale verosimiglianza esaminerò l'universalità e il modo suo principale.

2. Affinchè l'ordine de' segni nell'arti del Bello ritragga l'ordine del pensiero e insieme degli oggetti di questo, s'arguisce che lo stile debb' avere un doppio rispetto, cioè una relazione con l'animo dell'artista e un'altra relazione con gli oggetti, e dalla relazione doppia si generi la verosimiglianza dello stile medesimo, cioè la somiglianza di esso con l'artista e la somiglianza con gli oggetti che si distinguono da lui; avvertendo altresì che per la riflessione l'artefice diviene oggetto di sè a sè stesso. Ecco la ve-

rosimiglianza con l'universalità delle cose. Lo stile pertanto è *relativo* all'artista, cioè al modo con che da lui s'intende, si sente, s'immagina, ed è *relativo* agli oggetti del suo pensiero; e, se dovessimo parlare al-l'odierna, diremmo che lo stile è subiettivo ed obiettivo inseparabilmente. Così, non possono rappresentare l'uomo, se non come l'uomo è fatto, i poeti e i disegnatori, ma nel rappresentarlo avvi uno stile determinato che diversifica per varietà d'ingegno e per varietà di gusto e d'estro ne' poeti e disegnatori diversi. Non debbono dunque, non possono segregarsi questi due rispetti nel bello stile; giacchè, in sostanza, l'artista e l'oggetto son due termini d'una relazione sola, come l'occhio e la cosa veduta. E, di fatto, per diversità d'argomenti è diversissimo lo stile in un artista unico, nella *Giulietta* o nel *Macbeth* dello Shakspeare, nell'*Inferno* e nel *Paradiso* di Dante; ma per l'identità dell'artista, poi, lo stile suo ha negli argomenti varj un'impronta propria e sempre la stessa, come lo Shakspeare ne' varj suoi drammi è sempre lui, e come lo stesso uomo si sente in ciascuna cantica dell'Alighieri.

3. Sicchè stile di scrittori, disegnatori, musici, *assolutamente* relativo *al modo di sentire* dell'artista, o, com'oggi direbbero, *soggettivo*, e, viceversa, uno stile *assolutamente* relativo *agli oggetti*, od *oggettivo*, è impossibile del pari; nè lo stile bello può avere, come Giano, due facce, anzi ha una faccia sola, dove armonizzano (come nel generato i due genitori) que' due termini dell'attinenza, l'artista e l'oggetto.

Dal *soggettivismo in filosofia* venne l'opinione d'un *soggettivismo nell'arte;* ma è falso l'uno e l'altro, perchè verità e bellezza consiste in ordine di relazioni. Uno stile, relativo solamente al particolar modo di sentire o di giudicare senza relazione vera con gli oggetti, val quanto un errore od una falsità di giudizio e di gusto; e tal'arte procede spesso da scettica riflessione sopra del pensiero, come in alcune poesie di Giacomo Leopardi, e in alcune del Byron, dello Schiller e del Goethe stesso. Quando il poeta lirico, per esempio, esprime gli affetti dell'animo suo, purchè li significhi con verità o secondo la natura umana, egli è oggettivo essenzialmente, perchè oggetto suo è la natura interiore. Un *artificioso* sistema, un *giudicare*, un *sentire arbitrario*, ecco ciò che forma il *soggettivismo* dell'arte, per adoperare termini odierni; ma quand'evvi armonia tra gli artisti e la natura, soggettivismo solo non può darsi mai. E neppure *obiettivismo* assoluto, com' il Goethe nel *Werther* presumeva col suo pur grande ingegno; dacchè spogliarsi di sè val quanto annientare l'artista, e indi l'arte. Stile oggettivo e stile soggettivo noi dunque non possiamo ammettere, sì l'armonia loro; e que' vocaboli nuovi per cose tanto antiche, o tanto conosciute ab antico, mostrano falsità di dottrina.

4. Non può, di fatto, escludersi dallo stile, neppure da un argomento scientifico, la parte relativa al *modo* di sentire o di pensare; ma quanto più il pensiero è speculativo e più agli oggetti si riferisce, tanto meno lo stile diversifica individualmente, giacchè la natura de-

gli oggetti prevale al modo particolare del pensarli; e, in contrario, quanto più il pensiero è immaginoso e vivo, tanto più lo stile individualmente diversifica, perchè il modo di pensare, ossia di determinare con la fantasia e col sentimento, prevale alla natura indipendente degli oggetti. Prendiamo un paragone, che non è poi un semplice paragone, cioè la mano di scritto: chi scrive pacato e meditativo ha scrittura uguale, ma variatissima chi scrive passionato e impetuoso: e così, la scrittura de' commercianti e de' copisti par sempre d' un medesim' uomo all' incirca, dove il carattere de' pensatori vivi, ma più degli artisti, diversifica grandemente da uomo ad uomo, ed è in ciascuno poi di lettera più varia secondo i moti varj dell' animo. Similmente accade nello stile, secondochè il pensiero è più o meno speculativo, più o meno immaginoso: così lo stile geometrico è pressochè uguale; simile molto tra i filosofi più astratti, come gli Scolastici; men simile tra' filosofi più immaginativi, come fra' Platonici e gli Aristotelici; maggior differenza è fra storico e storico, come fra Cesare e Tacito; vie più tra gli oratori, come fra Demostene od Eschine; più ancora tra poeti e poeti, tra disegnatori e disegnatori, tra musico e musico. Talchè per divario d' ingegno e di volontà lo stile si distingue secondochè predomina l' idèa, l' immaginazione, o il sentimento; si distingue secondo il modo d' ideare, d' immaginare, di sentire; si distingue poi secondo il grado di perfezione in tutto ciò; fermamente, tali fatti non possiamo impugnare.

5. Ma questo non toglie mai al bello stile la rela-

zione *vera* con gli oggetti, poichè v' ha ordine di relazioni fra il pensiero e la natura, un ordine vario, mirabilmente vario, nella varietà inesausto, pur sempre ordine od armonia. E il segno n' è (com' io premisi), che, rimanendo simile a sè stesso lo stile d' un artista, come stile di tal' artista, varia indefinitamente poi nella qualità de' segni, nella quantità e scelta loro, e nella loro collocazione, secondo gli argomenti e i tempi e i luoghi e le persone, a cui si volge la parola, il disegno, la musica. Varia lo stato degli animi a seconda degli oggetti; fra scrivere ad un amico e scrivere ad un alto personaggio, fra scrivere di cosa familiare o di pubblici negozj, da un'epistola di Cicerone, sì rapida, sì piana, sì breve, ad un' orazione di lui larga e togata, da un' ode d' Orazio con epiteti solenni alle *Satire* od all' *Epistole* sì apparentemente facili, da parlare improvvisi a scrivere meditati, da una musica per salotto ad una musica per teatro, da un dipingere o scolpire per luoghi chiusi a luoghi aperti, da un palazzo cittadino ad una villa. Sicchè l' impronta pur soverchia d'un medesimo stile, come in Fra Bartolommeo e nell' Alfieri, e che oggi chiamerebbero *soggettivismo*, procede bensì da stato d' animo; ma viceversa, lo stato d' animo venne informato da cause distinte o dagli oggetti, come Fra Bartolommeo dalle severe dottrine religiose del Savonarola, e l' Alfieri da sdegno d' italica servitù e da desiderio di libertà e da studio di tempi greci e romani. Pestilenza dunque d' ogni stile può chiamarsi la dottrina che separa i due termini della relazione, l' artista e le cose.

6. In siffatta relazione armoniosa consiste perciò l'universalità della verosimiglianza, e veggasene ora il modo principale. Qual modo? Non altro, che conformarsi lo stile variamente all'unica legge (unica, ma universale) de' simili, de'diversi e de'contrarj nell'unità, e che io già chiamai legge di corrispondenza e di contrapposto. Dalla natura si vede manifesto, che nelle cose tenui predomina il somigliante, nelle mezzane il vario, nel grande il contrapposto, e nel sublime la contrapposizione più alta od estrema; e indi nasce lo stile tenue, mezzano, grande, sublime, a somiglianza di ciò. Predomina dico, non già è solo mai nella natura il simile o il diverso o il contrario; e così accade nel bello stile dell'arte. Quanto è minore l'ordine delle relazioni, tanto minore ha da essere la varietà e la contrarietà, e però nelle cose tenui la somiglianza spicca di più. Le particelle de'minerali, guardate col microscopio segnatamente, son cristalli con figure geometriche regolari; le picciole pendici paiono accomodate ad arte; un fior di spina col ciuffetto di raggj nel mezzo e con la sua corona di foglioline par fatto a ricamo; gli alberi più snelli come il cipresso hanno puntuale assetto di parti; gl'individui della specie infima degli animali si somigliano fra loro quasi goccie d'acqua; e geometrica è la spugna di un favo di vespe, come il nido de'più fra gli uccelli o l'alveare dell'api esagono, e la tela del ragno a giri concentrici e tagliata in trapezi da cordicelle, che appiccano la rete a'rami e a'tetti od alle pareti.

7. Ne'gradi più alti, crescendo l'ordine di rela-

zioni, cresce la varietà, che talvolta sembra escludere la somiglianza o simetria, che vi sta occulta. Così, da vicino, le pietre sono per lo più irregolari, al contrario di loro particelle, benchè di lontano l'ascosa geometria vi comparisca; i monti minori tra collina e montagna, gli alberi più rigogliosi come la vite o l'olivo, gli animali medj tra gl'infimi e l'uomo, in cotali gradi mezzani splende varietà, piucchè simetria molto precisa, e anche l'istinto di quegli animali è svariatissimo. Sorgendo più alto ancora l'ordine degli enti e delle relazioni, la varietà si trasforma in aperte contrarietà. Le membra degli animali bruti, per esempio, volgono a terra, ma l'uomo che a terra posa il piede, la statura di lui è verticale, oltrechè in esso l'espressione dell'aspetto e l'intima natura manifestano le contrarietà del senso e dell'intelletto, dell'istinto e della volontà. Quanto poi la perfezione dell'uomo è più alta, più crescono le varietà e i contrasti. Parimente un largo paese ha valli, monti, piani, fiumane, laghi, con tanto divario, che una cosa s'oppone all'altra. Sicchè dove natura è grande, ivi è molteplice armonia di contrapposti evidenti. Ma quando poi la grandezza levasi a sublimità, talchè ci balena più vivo in mente il pensiero dell'infinito, allora le contrapposizioni sono estreme, perchè termini di supreme attinenze; la vastità del mare, per esempio, in contrapposto del cielo, montagne in contrapposto di minori altezze o, come il Sinai, di un deserto, burrasca di venti e d'acque in contrapposto agli effetti ordinarj di natura, e tutto questo poi col pensiero d'oltrepotenza e d'immensità.

8. Ora consideriamo il riscontro di tali gradi nel bello stile. Come le tenui cose, lo stile tenue avrà una gentile aggiustatezza di parti, una loro accompagnatura delicata, un predominio di somiglianze; talchè varietà e contrapposto, quantunque non manchino (se no avremmo uniformità), sien fini e soavi, come graziose graduazioni del simile nel diverso. Si vuole un esempio nell' arte del dire? Ecco, fra gl' Italioti gl' *Idillj* di Bione, di Mosco e di Teocrito, e fra' Greci certe piccole *Odi* d' Anacreonte; o, fra' Latini, Catullo e Tibullo; e poi, nell' Èra cristiana, i più semplici raccontini del Trecento, l' *Ermanno e Dorotea* del Goethe, alcune favolette del Gozzi e del La Fontaine, o gl' *Idillj* del Gessner come li traduceva il Maffei. Nella musica? Mirabil cosa, per tale rispetto, l' *Elisir d' Amore* del Donizetti, e le pastorali arie della *Sonnambula*. Nell' architettura? Vedete la graziosa cupoletta, ch' è in Sagrestia di Santo Spirito a Firenze, o la Cappella de' Pazzi ne' Chiostri di Santa Croce, cupole a spicchi, listate di pietre a raggera, e altresì la facciata elegantissima del Tempietto della Giustizia in Perugia. Quanto a scultori ed a pittori, son bell' esempio alcuni tabernacoli con frutta e fiori de' Robbiani, o alcuni quadretti di Scuola Umbra e Fiorentina, per esempio gli Angeletti dell' Angelico.

9. Principale perfezione di detto stile si è perciò la *gentilezza* o *venustà*, ossia l' espressione d' una formosità delicata, non appariscente, molto semplice; giacchè, quando appariscano molte parti e molte differenze, potremo avere altro stile, il tenue non più.

Si richiede perciò straordinaria purità e precisione di stile, ossia di parole, di frasi, di costrutti, di lineamenti, di armonie o di melodie, traendo i lavori a quell'amorosa forbitezza, che nello stile mezzano, e più nel grande, piucchè mai nel sublime, parrebbe soverchia. Questi lavori tenui o delicati prendono i loro esemplari dall'accurata disposizione che, d'ogni minima parte, nelle tenui cose di natura osserviamo, come ne' fiori e nelle foglie. Indi nascono appunto i bei ricami delle donne o le fini minuterie de' gioiellieri. S'intende bensì, che l'accurato non vuol essere leccato, se no è anzi uscir di natura; nè il fine vuol essere molle, perchè anzi la venustà s'unisce benissimo alla virilità dell'arte, come Virgilio che cantò l'*Eneidi*, cantò pure *Galatea*, la quale, gettando un pomo, mentre si rimpiatta vuol essere veduta, o come l'Alighieri che descrisse una valletta olezzante del *Purgatorio* e i valloni d'*Inferno*, o que' Cinquecentisti che a' saloni de' palazzi mettevan porte d'intaglio ricamato, e stucchi da emulare il fior di spina.

10. Predomina invece nello stile mezzano la varietà, come ne' gradi mezzani della natura, senza che vi appaiano molto i contrapposti; e ciò nel significato e nei segni. Ne prendo esempio da' Poemi romanzeschi, non escluso pure l'*Orlando Furioso*, che in alcune parti è bensì grande omericamente. Di fatto, a meditarne gli argomenti si rileva, che il soprannaturale di que' poemi ha molto del naturale, anzichè del soprannaturale vero, com'accadeva del Paganesimo; e reliquie di esso volgari sono le streghe, le

malie, gl'incanti, e simili, tantochè il contrapposto della natura col divino si offusca ed abbassa. Più, ad ogni avventura di guerra o d'amori si mescola un che fantastico e giocoso, invece d'un profondo sentimento di grandi fatti e di passioni contrastate. Séguita indi, che lo stile si discosta poco dal comune linguaggio e discorso, raramente avendo pienezza di suono epico e maestà di elocuzione figurata; come può vedersi nel Berni, e anche nella maggior parte dell'Ariosto. Lo scorrere di caso in caso variamente, senzachè un'idea morale o divina, pur'essendovi, elevi talmente i casi narrati, da farne risaltare straordinario cozzo di sentimenti ed un effetto straordinario, rende di mezzano stile anco i Romanzi moderni (lasciando i cattivi), e rilevasi dall'usare la prosa e dal discorrere piano e quasi storico. Chi ben'esamini e s'intenda di Tedesco, vedrà che i drammi dello Schiller e del Goethe han da essere di mezzano stile anch'essi per lo più (non sempre, no), prevalendo in questi la varietà romantica, piuttostochè l'unità d'un alto concetto ben definito; com'eravi nelle tragedie d'Eschilo e di Sofocle, o come ne'maggiori drammi dello Shakspeare, nel *Poliuto* del Corneille, nell'*Atalia* del Racine, o nel *Saul* dell'Alfieri; grandiosità di stile da sembrare a noi piccoletti pedantesca.

11. Qualità principale dello stil mezzano è dunque la *naturalezza;* intendendo per questa, non già l'imitazione di leggi naturali, com'ogni opera d'arte vuol essere, sì un rimanere con lo stile in termini non troppo elevati sopra il grado mezzano della realtà.

Senz' elevazione non avvi arte bella nè bello stile; anzi, prendendo per soggetto la natura umana, tal soggetto è grande sempre per natura; ma in tal grandezza lo stile mezzano fermasi alla grandezza media. Quanto all' arte del dire, per esempio, mezzanità di stile accostasi al parlare di gente ben' allevata, e con quasi familiare abbondanza e scioltezza, benchè in modo eletto: gente *ben' allevata* dico, perchè il volgare o triviale non ha da entrar mai nell' arte bella; *quasi* familiare, ho detto, perchè lo scrivere o il parlare a fin di bellezza come pure a fin di scienza, non può venire dal medesimo stato d' animo che il parlare in famiglia e senza un fine premeditato. E si capisce poi, che tal quasi famigliarità diversifica molto, secondochè scriviamo una Commedia, un Romanzo, una Novella, un Poema romanzesco, un Dramma. Del resto, i poeti romanzeschi furono in Italia, per lo più, ottima scuola di stile naturale; com' in pittura od in scultura molti Fiorentini che, per esempio il Masaccio e il Lippi o il Ghirlandaio, badarono più all' evidenza d' atti naturali umani, che a bellezza di volto straordinaria, e più a varietà di quelli, che a contrarietà maravigliose. Anche la bellissima Scuola musicale Napoletana del Cimarosa, dello Zingarelli, del Paisiello, tengono per consueto mezzanità o naturalezza di concetti e di stile.

12. Sì nel grandioso di natura, sì nello stile grande, i contrapposti predominano alla varietà ed alla somiglianza; per modo, vo' dire, che le stesse varietà e somiglianze si contrappongono stupendamente, com'in

vasto paese fiumi, laghi, pianure, colli, monti e montagne. Ciò accade nell'argomento dell'arti e ne'segni. Epopee, tragedie, liriche, le quali grandeggino veramente, son sempre un cozzo maraviglioso d'affetti e d'avvenimenti. A ciò pertanto, come in Virgilio ed in Omero, in Sofocle o nelle tragedie più famose della Cristianità, in Pindaro e nelle più alte liriche d'ogni paese, si richiede uno stile che grandeggj per armonia vasta di suoni opposti e per figure straordinarie di confronto e d'affetto; e la scelta poi de'vocaboli e de'costrutti deve segnalarsi altamente sopra il comune linguaggio. L'architettura grande ha copia di linee che l'une si pongono contro l'altre, senz'artificio; come può vedersi ne'bei palagi di Roma e di Firenze, ma più ch'altrove in tutta Venezia, che, altre città son di monumenti ricche più o meno, essa è tutta in mezzo all'acque un monumento. Pittura e scultura di grande stile han vive contrarietà di chiaroscuri e di lineamenti, come la Scuola Lombarda di Leonardo da Vinci, e le scuole venete, i dipinti di Raffaello al Vaticano, e le porte del Ghiberti, e i bassorilievi della Scuola Pisana. Musica di stile grande va in contrasti armonici e melodici vastamente, come nel suo secondo stile il Beethoven, o il Rossini anche ne'melodrammi comici, per quel modo ampio che faceva nella commedia grandeggiare Aristofane.

13. Qualità precipua del grande stile si è dunque la *peregrinità,* cioè un sollevarsi al grande di natura, e nel grande a'gradi più alti. Da frantendere queste proporzioni di grandiosità fra gli argomenti e lo stile pro-

cederono molti giudizj erronei, che o impedirono agli artisti l'elevatezza conveniente, o tolsero agli altri di pregiarla. Così par veramente un certo errore di giudizio aver cagionato l'esser meno elevata la lingua poetica del Tasso nella *Gerusalemme Liberata*, che nell'*Aminta*, e meno poeticamente alto lo stile nel poema, che prosasticamente ne' *Dialoghi* suoi peregrini. Erran peggio coloro che a stile domestico vorrebbon ridurre ogni più alta scrittura; senza capire che in tal modo non sarebbero mai stati Platone o Galileo e il Cartesio, e nè Vittorio Cousin, rinnovatore spesso della grandiloquente prosa francese a tempo di Luigi XIV. Anche perciò gl'innamorati di stile mezzano nell'arti del disegno riprovano chiunque se ne scosti; e, allora, povero Raffaello ed il Vinci! Da sì strane confusioni tra stile e stile provenivano le censure già fatte al Rossini dagl' innamorati del Cimarosa. La grandezza dello stile si riconosce a questo, ch'esso fa ingrandire l'animo; ingrandire l'animo poi, o uno sa entro sè stesso che sia o per parola d'altri non può saperlo; ma dirò all'incirca, ch'è un abbracciare con l'intelletto e con l'affetto un ordine vasto di relazioni nella realtà e nell'idee. A chi poi ne chiedesse un esempio, direi: come guardando sull'Adriatico l'aurora, e sul Tirreno i crepuscoli del tramonto, que'fulgidi vapori nei cerchi dell'orizzonte, frapposti all'ampiezze del mare turchino ed all'azzurra vôlta de'cieli, fan sospirare di maraviglia ed esclamare, oh! cosa divina; e inoltre, quando il sole si leva e prima ch'esso cada, se vediamo sfavillare la distesa de'mari e risplendere le vele biancheggianti, e, voltàti addietro, comparirci la maestà

dell'Alpi e i colli e i boschi e le verdi campagne; e poi, raccoltosi sopra di sè il pensiero, accorgersi che lo spettacolo meraviglioso è un'armonia del mondo co'sensi dell'animo, sicchè la maggiore meraviglia è l'anima stessa, in cui s'adunano tante armonie; poi ancora, e più altamente, ogni più nobile memoria della vita, ogni più acceso desiderio di bene alla famiglia ed alla patria e a'popoli tutti della terra, ogni più interno anelito al Padre celeste, levarsi dalla recondita potenza dello spirito a tal vista; io dico che ciò è grandezza di cose, e che fa grandeggiare l'anima per intendimento e per sentimento di vaste armonie. Or qualcosa di somigliante si ridesta in cuore pensando all'opere grandi, grandi per concetto e per fantasia e stile, della poesia e della musica o del disegno; nè perciò creda l'artista di grandeggiare ne' segni dell'arte sua, se in cuor suo non provi una simile vastità di comprensioni e se all'anima altrui degna non le faccia sentire.

14. Come nella natura evvi sublimità, quando i contrapposti appaiono supremi, talchè l'animo corre all'infinito, così accade nello stile sublime dell'arte bella. Che a stile sublime si richieda sublimità di concetto, non bisognano parole a dimostrarlo; sì dico, che i segni debbon rendere l'altezza trascendente del concetto, palesandolo con evidenza ne' più elevati contrasti dell'arte, i quali accennino la trascendenza dell'infinito sul finito. Quindi alla poesia sublime s'avvengono arditezze di suoni e di traslati e di costrutti più altamente che non allo stile grandioso; come di quelli più abbonda il *Paradiso* di Dante che non l'*Inferno* ed il *Pur-*

gatorio, e più i libri profetici ch'ogni altro libro anche orientale. Se perciò l'architettura sacra e civile del Cinquecento è grandiosa, invece l'architettura di sesto acuto italiana, o anche la snellissima d'archi, quantunque non acuti, di San Martino a Lucca, e la così detta gotica delle cattedrali d'Inghilterra, di Germania e di Francia co'lor pinnacoli è sublime; perchè il verticale, slanciandosi per aria, s'oppone di più alla terra. Nella *Visione d'Ezechiele*, dipinta da Raffaello, egli dovè col disegno emulare la sublimità dell'argomento, dipingendo quella figura con vento divino ne'capelli, e che, sorretta da Cherubini, misura dall'alto con un guardo la terra. Certo il Buonarroti dà talvolta un po'troppo nel tortuoso; ma l'intendimento suo del far derivare da'contrasti sommi di linee la sublimità di concetto è giusta; ed egli più d'ogni altro artista, che che si dica, ci arrivò. Similmente l'Haydn con un tremolio via via crescente di violini, dal minimo al sommo, significò la creazione della luce.

15. Qualità principale dello stile sublime si è l'*ammirabilità;* perchè nel sublime consistendo il sommo dell'ammirabile, lo stile ha da rivolgersi a destare ammirazione con ogni efficacia piucchè qualunque altra opera d'arte bella. Indi occorre, che l'apprendimento della sublimità ne'segni venga istantaneo, mentrechè l'apprendimento del grande fassi man mano: così, un monte col vertice nell'altezza de'cieli sùbito si scorge e rende attoniti, ma un vasto paesaggio si gusta percorrendolo con gli occhi parte a parte; similmente nell'arte bella, un grande argomento si raccoglie con

ampio discorso nella fantasia e con abbondanza di linee o di suoni, ma le cose sublimi percuotono la fantasia subitanee. Però, semplicità molta, che fugge ornamenti da impedire l'istantaneità dell'ammirazione, vuolsi a stile sublime; non ischivo d'ornamenti dico, ma lontano da quelli che traesser l'animo a sè prima di quel tutto, dove il sublime sta; ed ecco il perchè gli ornamenti dell'architettura tedesca non offendono l'apprensione dell'edifizio cuspidale, diritto quasi vertice d'Alpe nelle profondità del firmamento.

16. Pertanto lo stile bello che dall'ordine con sè stesso e co'segni prende unità e proprietà, e riceve dal concetto e dal sentimento e dalle immagini evidenza, vivezza e formosità, poi dall'universali relazioni con la natura degli artisti e con la natura del mondo rifulge di verosimiglianza; che si trasforma in istile tenue, mezzano, grande, sublime, armonizzando in sè l'armonie dell'universo, ed è retto dall'unica legge di corrispondenza e di contrapposto, cioè de'simili, de'diversi e de'contrarj; talchè nello stile tenue prevalgono le somiglianze, nel mezzano le diversità, nel grande il contrapposto de'contrarj, recato a'gradi più alti nel sublime. Riflettesi dunque dal bello stile l'immagine dell'uomo interiore e la sua relazione con la natura; come l'aspetto umano palesa l'interiore unità per lineamenti ed atti che son segni di questa; e la parvenza del corpo umano è formosa immagine della vita interna. Però lo stile, come la sembianza umana, formando la comunicazione tra il pensiero dell'artista e il pensiero degli altri uomini, dev'essere lavorato con molta nobiltà, per-

chè significhi l'altezza dell'animo, e il rispetto a chi ascolta o legge o vede, se no l'arte cade in vilipendio per legge di natura. Come il trascurare che le mogli fanno agli occhi del marito l'onesta convenienza degli abiti, dimostra una minor cura d'essere piacenti agli occhi loro e d'esserne amate, e ciò spesso è principio alla fine dell'affetto, perchè termina il rispetto; come nell'amore o nell'amicizia si sopportano gli sdegni, ma gli atti di spregio uccidono l'amicizia e l'amore, perchè amare non si può senz'essere pregiati e pregiare; come i gravi errori e le gravi colpe possono ad un uomo non togliere l'altrui affetto, ma sempre lo toglie (salvo la carità per più alto fine) l'ignobilità de'modi; così lo stile se negletto, scomposto, e senza nobile garbatezza, rende inamabile l'artista e il suo pensiero, perchè lo invilisce agli occhi altrui, e dell'altrui affetto e stima lo fa parere non desideroso.

LIBRO QUARTO.

ARTI DEL BELLO SPECIALI

CAPITOLO XL.

Come si originarono le Arti speciali del Bello.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Due generi supremi dell'arte bella, cioè arti di suono e arti di prospettiva. — 3. Arte de' suoni parlati, e arte de' suoni armonizzati. — 4. Arti prospettive di spazio, e arti prospettive di figura. — 5. Arti prospettive distinte in arti di spazio imitato e di spazio naturale; in arti di figure imitate e di figure naturali. — 6. Onde l'arti del disegno son distinte dall'arti di naturale amenità e dalla mimica e danza, le quali sono arti secondarie. — 7. Arti ausiliari dell'arti principali e delle secondarie. — 8. Diversità di segni sensibili determinò diversità del significato, quanto al mondo esteriore, — 9. e quanto al mondo interiore — 10. Stato implicito dell'arti; poesia; — 11. arti del disegno e musica. — 12. Poi si distinsero l'arti del Bello fra loro; e s'esamina per la poesia, per l'architettura, — 13. per l'arti figurative, — 14. e per l'arte musicale. Distinzione d'ogni specie in ispecie minori. — 15. Conclusione. — 16. L'arte bella fa quasi un mondo novello.

1. Consistere l'arte del Bello in *osservazione imitativa di natura e inventrice a fin di bellezza,* questo fu l'esame che primo doveva farsi; e poichè la bellezza, qual fine dell'arte, sta in un *ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso,* l'esame che indi seguiva fu circa i criterj o leggi universali di quest'or-

dine; per procedere poi al terzo quesito, cioè alle leggi speciali che dell'arte bella governano le speciali operazioni, ossia l'ideare, l'immaginare, l'esprimere. Ma finalmente, giacchè l'esprimere si fa per segni sensibili, accade, che variando la natura di questi variano altresì l'arti del Bello, non solo perchè il divario de'segni porta un divario nella materia esteriore adoperata dall'arti particolari, sì perchè ne viene anco un differente rispetto nel significare il pensiero e gli oggetti del pensiero. Ecco adunque l'ultimo esame da istituirsi; quali sieno l'arti particolari del Bello a seconda de'segni loro, e da che leggi lor proprie sieno regolate. Bisogna che dapprima si cerchi come si distinguessero l'arti particolari del Bello fra loro e dall'altre arti.

2. Verificai altrove, che i segni sensibili della bellezza spettano alla vista ed all'udito, perchè unici a dare una chiara e ben definita percezione degli oggetti di natura. E tanto è certa tal ragione che non solo per la *conoscenza* del Bello, sì per la *conoscenza* del Vero e del Buono, i sensibili che adoperiamo come *segni di cose all'intelletto* si prendono sempre da que' due sentimenti del corpo, cioè suoni articolati e gesti o scrittura; e se a' ciechi vien data mirabilmente un'istruzione di scrittura rilevata per tatto, la scoperta di quest' uso nacque da uomini non ciechi, e che i segni del tatto conformarono a segni visibili. Talchè l'arti del Bello adoperando sensibili esterni, dovettero trarli dall'udito e dalla vista, com'ogni arte che adopera *segni* di *pensiero*, anzichè valersi della natura per sè

medesima in *relazione co' nostri bisogni fisici*, come l'arti dell'umano alimento e delle manifatture. Vennero dunque per siffatto modo ad originarsi l'arti del Bello particolari, diversificando fra loro per differenza di segni visibili o sonori. Però l'arti predette si distinguono universalmente, quanto a' sensi del corpo, in due generi: l'uno è d'arti dell'orecchio, e che possono chiamarsi arti del *suono;* l'altro è d'arti della vista e che posson chiamarsi della *prospettiva.*

3. Ma nel genere d'arti del suono dovevan sorgere per necessità due specie distinte. Or perchè mai? Perchè diverso è il suono che immediatamente si riferisce al pensiero, come segno immediato del pensiero, cioè la parola; e diverso è il suono, che come suono immediatamente diletta l'orecchio, quantunque l'intelletto vi percepisca un ordine di relazioni che costituiscono la bellezza. Indi sorgono distinte la poesia e la musica. Ne' suoni altresì della parola spirano armonie varie, che la rendono musicale; ma relazione principalissima del suono parlato non è l'*ordine de' suoni*, come suoni, sì la relazione di questi *com' ordine di segni artificiali del nostro pensiero:* invece, i suoni musicali consistono principalmente in un ordine sonoro, che l'intelletto apprende ne' suoni stessi, e che si riferisce poi agli affetti ed a' concetti dell'animo. Ed infatti l'armonia e la melodia, costitutive dell'ordinamento musicale, son principalissima ed essenziale natura di quest'arte; mentrechè l'armonia delle parole serve sì alla poesia per maggior bellezza di segni e per maggior' efficacia di significato, ma natura essenziale

poetica è un ordine di concetti e d'immagini assolutamente interno e distinto dalle parole. E indizio di ciò abbiamo, che senza udito la musica non può apprendersi; ma i sordomuti possono gustare la poesia, sostituendo alle parole altri segni. L'arte de' suoni parlati o arte del dire a fin di bellezza è dunque la poesia, e l'arte de' suoni armonizzati a fin di bellezza è la musica.

4. Segue l'altro genere d'arti della prospettiva. Perchè gli do io questo nome? Prospettiva vien da *prospicere*, ossia vedere; talchè, in significato generalissimo, *prospettiva* è tutto ciò ch'apparisce alla vista, e arte di prospettiva è mostrare alla vista un ordine di cose a fin di bellezza. Or consideriamo un po' in quali rispetti principalmente dovè la prospettiva determinarsi. All' occhio nostro due relazioni manifesta il mondo visibile, lo spazio che contiene le particolari cose, poi le cose particolari contenute; anzi le dimensioni più vaste si mostrano quasi spazio che contenga le minori, come la terra sostiene i vegetabili e gli animali, od in una caverna si contengono animali od uomini che ivi fanno dimora. Queste due relazioni precipue dovè, pertanto, imitare l'arte del Bello, la prospettiva di spazj contenenti, la prospettiva di cose contenute. Perciò l'architettura prende a soggetto proprio la contenenza degli spazj, giacchè inalza edificj, ove albergan gli uomini e dove s'adunano, e dentro cui o sopra cui sta qualcosa naturale o artificiale (campanili, nicchie, piedistalli, ec.); ma invece la pittura e la scultura più proprio hann'a soggetto il contenuto degli

spazj, poichè rappresentano figure di cose particolari. Sta bene che l'architettura medesima si adorna con moltiplici disegni, e che la pittura, segnatamente di paesaggio, e la scultura, segnatamente il bassorilievo, figurano anche vastità di luoghi; ma proprio dell'architetto è immaginare capacità di fabbriche; proprio di scultori e di pittori è immaginare aspetti di cose visibili, comprese in una capacità di spazj o di luoghi.

5. Sicchè pertanto nacquero l' arti di prospettiva, distinte generalmente in arti di *spazio*, e in arti di *figura*. Ma poi l'arti prospettive potevano altresì adoperare, o segni tutt'affatto *informati dall' arte*, o cose naturali che *in parte soltanto* l'arte informa di sè medesima e trasforma in segni d' un ordine razionale. Lo *spazio?* Vedete differenza tra l'arte di amenità naturali e l'architettura. I giardini, come *Boboli* del Palazzo Pitti, o gli altri del Vaticano; i parchi, come i bellissimi d'Inghilterra e di Monza o di Caserta, e le Cascine di Pisa; i boschi di delizia, come le Cascine di Firenze, o l'altro di Versailles; i pubblici passeggj dilettosi, come press' a Firenze il veramente ammirabile de' Colli, o il Pincio a Roma; per tutto ciò si prendono luoghi naturali e vi si pongono cose di natura, come alberi, fiori, solamente disponendo luoghi e cose in tal modo, che ne venga più bellezza e meglio compariscano le bellezze della natura stessa, e meglio rispondano agli affetti dell'anima umana. L'architettura invece non prende da natura se non i materiali grezzi, e stampa in loro assolutamente l'ordine del pensiero. Anche l'arte di *amenità naturali* mette un ordine che

dal pensiero si genera e però è nuovo; non assolutamente, perchè i materiali non sono grezzi, bensì da natura presi talquali, spettando a essa fiori, alberi e siti. Ciò per la prospettiva di spazio; e avviene lo stesso per la *figura*. E qui vedete differenza tra pittura e scultura da un lato, mimica e danza dall'altro. Segni di figura umana o d'altro corpo ci porge con lineamenti lo scultore od il pittore; ma l'artista che immagina danze o mimiche bisogna che adoperi vive persone. Avvi dunque arti di figura imitata, e arti di figura naturale.

6. Ora l'arti che inventano assolutamente segni di spazio e di figura, si chiamano arti del disegno, e sono arti belle principali; mentrechè l'arti di naturali amenità e di naturali figure sono arti belle secondarie. Apparirà evidente la ragione di ciò, se pensiamo, che l'arti del disegno son'arti assolute, mentrechè di natura si valgono l'altre, talchè, per fermo, in queste la invenzione ha troppo minor luogo. Alla poesia ed alla musica poi non rispondono arti secondarie, giacchè parola e suoni armonizzati vengon solo dall'arte, o spontanea o meditata, pur dall'arte sempre; nè la natura, da sè sola, porge mai vocabolo e armonia o melodia. Vero è che la danza, poichè va per successione di tempi, anche dipende dalla musica, e tanto anzi, che a veder ballare senza suoni o turandosi gli orecchi par cosa folle; tuttavia, benchè la musica sia e regolatrice del ballo, e ne mostri il fine o il sentimento, resta bensì che leggiadra principalmente per la figura e per gli atti del corpo è la danza. Arti assolutamente belle, o arti

principali del Bello son dunque la poesia e la musica (quanto all' udito) e l' arti del disegno (quanto alla vista); sono arti secondarie l' arti di naturale prospettiva, distinte in arti di naturale amenità e in arti di naturale figura, cioè mimica e danza.

7. Ma se a tutte l' arti *assolutamente* belle, o arti principali del Bello, non rispondono arti secondarie, tutte bensì e le principali e le secondarie hanno necessità d' arti ausiliari. E come no, se quello che l' artista immagina bisogna che si rechi all' atto; e in ciò gli artisti, più o meno, e diversamente secondo l' arti diverse, abbisognano sempre che altri gli aiuti? Quale aiuto alla poesia? Il recitante, massime la poesia drammatica. Quale aiuto alla musica? Il cantante od il sonatore. Qual poi all' arte del disegno? Il capomaestro all' architettura, spesso gli sbozzatori alla pittura ed alla scultura, e i fonditori alle statue di metallo. Così alla mimica il mimo, alla danza il danzatore, all' arte di naturale amenità il giardiniere. Or queste, dico, sono arti ausiliari, e, come tali, partecipanti del bello, perchè il cooperatore dell' artista non vuol credersi un manovale, sì coopera per intendimento e per fine di bellezza; e tanto più ne partecipa, quanto più abbia di bellezza il sentimento e l' intendimento, come i veri attori Roscio antico, il Vestri e il Modena od il Talma, e i cantanti o sonatori veri che danno alla poesia ed all' armonia spirito e vita: meno poi partecipa d' arte bella, quanto meno è a fin di bellezza, come le sgualdrine di teatro, che sfoggiano nudità spettacolose, anzichè grazia o vigore di danze musicali. Può essere

domandato, perchè l'arte de' coreografi e dei compositori di mimiche io abbia posta fra l'arti secondarie, piuttostochè fra le principali; mentrechè alla musica ed alla poesia occorre di recitanti e di cantori e di sonatori lo stesso aiuto che di danzatori al coreografo e di mimi al compositore di mimiche. Ma rispondo che un divario essenziale v'è; perchè dove la parola de' recitanti, di cui si vale la poesia, è sempre un segno *tutto d'arte*, e così tutto d'arte il suono e il canto de' musicanti e di cui si vale il musico; talchè la visibile figura de' recitanti e de' musicanti è accessoria per quell'arte (però un canto ed una recita posson piacere anche non vedendo i cantori e gli attori), invece la persona viva e *naturale* de' mimi e de' danzatori è principale o inseparabile dal gesto e da' moti, perchè queste sono arti figurative.

8. Di qui arguiamo come la diversità de' segni sensibili, distinguendo esternamente l'arti belle fra loro, determinò in esse la diversità del significato; ma per modo, che i diversi rispetti venissero a rappresentare la natura universale, cioè il pensiero ed i suoi oggetti. Se noi guardiamo difatti al mondo esteriore, od al mondo de' sensi, l'arti prospettive dello spazio son come la continenza di tutte le altre arti, a quella guisa che lo spazio visibile aduna in sè stesso i sensibili tutti. L'architettura, ch'è arte principale di spazio, raccoglie perciò in sè le rappresentazioni d'ogni arte bella; poichè un teatro, per esempio, ha pitture e sculture; vi figurano poi sulla scena mimiche e danze, i recitanti vi parlano in poesia, e ivi suonano canti e

stromenti musicali. L'arti precipue del disegno figurativo per parte loro presero a rappresentare, o la figura solida de' corpi, o la superficie colorita; ond'elle si distinsero in iscultura ed in pittura. I suoni vocali toccarono alla poesia, e i suoni armonizzati alla musica. Tra l'arti venne spartita così la natura esterna, visibile o sonora.

9. Ma se noi guardiamo alla natura interna, vediamo, che contenenza d'ogni arte è la poesia, perchè la parola essendo il segno immediato del pensiero e della coscienza umana, poesia è della coscienza immagine *immediata* ed *universale;* tantochè per via di parole desta nell' anima ogn' idea ed ogn' immagine di cose interiori o di cose esteriori, ma queste in attinenza di quelle, come da' grandi poeti apparisce singolarmente. Indi la poesia chiama in aiuto i recitanti, quasi apparenza esteriore di quel mondo interiore. Pittura e scultura poi, scegliendo la prospettiva figurata de' corpi, e massime del corpo umano, dann' immagine *immediata e universale* del come l' umano aspetto, e l'altre particolari cose in relazione con l' uomo, o rechino in sè l' impronta de' pensieri e degli affetti o valgano a destarli. Secondano ciò l' arti figurative naturali, musica e danza. L'architettura, prendendo la prospettiva di spazio, rappresentò singolarmente le relazioni socievoli dell' uomo, religiose o civili o famigliari, perchè, come lo spazio, così l' edifizio aduna in sè l' umana compagnia. Seguaci di quella son l' arti di naturali amenità. Restava da rappresentare in modo *immediato ed universale* il sentimento indefinito d' esal-

tazione, che accompagnasi ad ogni vivo affetto ed all'ammirazione del bello; e ciò fa la musica, che da sè sola co' suoni musicali non può esprimere nulla di determinato, sì esprime l'esaltazione varia de' sentimenti; ed ecco il perchè s'unisce alla poesia e alla mimica e alla danza; e quando risuona negli edifizj concitando gli spiriti, pare infonda splendore nuovo di bellezza negli edifizj stessi, e nelle pitture o sculture che vi sono contenute, com'ognuno di noi può aver provato le mille volte in Chiesa, ne'pubblici palagj o nel teatro. Ed ecco non meno il perchè più specialmente la danza s'unisce alla musica; essendo pur essa un segno straordinario di spiriti concitati; onde ai riti religiosi s'accordavano in antico i balli, e narra la Bibbia che David re danzò avanti l'Arca.

10. In siffatto modo si originarono specificamente distinte l'arti del Bello. Ma non bisogna credere, che fossero tali da principio; anzi elle seguirono la legge universale, che a stato di cose distinte precede uno stato implicito; com'a quella che oggi chiamano divisione di lavoro, e che meglio chiamerebbesi *distinzione*, antecedeva la unione iniziale de' lavori. Primachè il bello divenisse fine immediato d'arti speciali, naturalmente congiungevasi all'altre arti dell'uomo; perchè la specificata determinazione de'fini e dell'arti richiede più matura riflessione. Così l'antichissima poesia fu meglio una storia poetica, che poesia propriamente o finzione immaginosa; non perchè al vero non si mescolassero finzioni talora, come ne'canti popolari che il popolo chiama storie, sì perchè le finzioni venivano in fantasia

tanto spontanee da reputarsi vere. La poesia omerica era consapevole oramai di sè stessa, com'ho provato altrove; ma poichè Omero parla di poeti più antichi, credo che da questi egli prendesse molto; com'Ennio, per testimonianza di Cicerone (*De Cl. Orat.*), bevve a'poeti latini anteriori. Ora, i vecchi poeti latini celebravano storie, o la guerra punica, e più di Virgilio fu storico Ennio, quantunque già Ennio consapevolmente finga; e, testimonio Catone in quel suo libro dell'*Origini* (Cic., *ivi*), a mensa si cantavano nella vecchia Roma le lodi de'cittadini più illustri; e tal credo la poesia de'più antichi poeti Elleni, che, a detta d'Omero, prendevano a soggetto la guerra di Troia. Fu canto storico, adunque, la poesia più vetusta; come la *Genesi* pare scritta in metro poetico, ma è certamente in poetico linguaggio. Ancora, nel poetare antichissimo s'accolse la scienza, come appare negl'inni del *Rig Veda* e nel *Mahabarata;* ed anche nelle speculazioni Pitagoriche od Eleatiche degl'Italioti; e Dante medesimo rinnovava quel fatto, benchè per forma meno involuta.

11. Lo stesso avvenne per l'arti del disegno. I simboli astratti e le soverchie allegorie parlano più all'intelletto, ch'al sentimento, adoperate più ad istruire, ch'a dilettare; talchè specialmente gli edifizj sacri e i funebri del tempo più remoto, simbolici e allegorici per essenza, come nell'India, in Egitto, e nell'Etruria, e altresì nell'architettura cristiana de'Longobardi, non avevano ben distinto dagl'intendimenti sacri l'intendimento della bellezza. Or ciò più chiaro apparisce ancora dall'arti figurative, che nell'antichità più lontana, o vo-

gliono significare storia rozzamente, senza elevarsi a idealità, come in certi bassorilievi, graffiti, o simulacri di Ninive, di Babilonia, d'Egitto e dell'Etruria; o sono geroglifici rappresentativi di cose per fine di scrittura, come si nota ne'monumenti egiziani; o simboleggiano fuor d'ogni verosimiglianza idee astratte, come accadeva per confusione di forme in Asia, e altresì nelle antichissime mitologie di Grecia e di Roma. Nelle catacombe cristiane il simbolo non fu mai panteisticamente deforme; ma, nondimeno, le forme dipinte o scolpite son più a segno d'idea, che a fine di venustà. Ciò accade ancora nelle più vecchie sculture o pitture del Medio Evo; giacchè il disegno mostra un *segno,* senza badare a verosimiglianza, purchè desti un pensiero vero e buono; come, ad esempio, la porta meridionale antica di San Giovanni a Firenze ha il *Battesimo di Gesù* immerso nell'acqua, ma un'acqua senz'alveo e senza rive. Anche la musica fu meglio un'accompagnatura di parole a fini religiosi o civili, come ne'più antichi drammi o elogj funebri di Grecia e di Roma, e com'oggi sentiamo nel salmeggiare de'frati o delle Collegiate; anzichè un'arte del Bello determinata o che ha il bello per fine suo principale.

12. Ma l'arte bella non venne soltanto a prendere un esser suo proprio, distinto dall'arti del Vero e del Buono, sì le specie dell'arte bella, implicite l'una nell'altra primamente, vennero a specificarsi l'una dall'altra in progresso. La poesia univasi sempre, ne'suoi esordj, con la recita, con la mimica, con la danza, col canto, siffattamente che un uomo solo modulava

e modulando gestiva, e anche danzava; e quell'uomo era dapprima il medesimo *trovatore* della poesia e del canto. Tali par fossero i Risci o Vati dell'India, come i salmisti ebrei, e anche i poeti antichi di Grecia, quali nell'*Odissea* li descrive Omero; tali non meno i Bardi celtici di Caledonia e della verde Erina, e i Bardi tedeschi o norvegj e, dopo, nell'Èra volgare i Trovatori del Medio Evo. Indi le poesie si ripeterono a memoria, o trasmesse da'padri ne'figli per eredità, come gl'*Inni* de'Risci, o in gente che faceva l'arte di recitarle o di cantarle, com'i Rapsodi greci e i Menestrelli nell'età feudale. Questa unione vedesi anch'oggi ne'teatri; ma dacchè la poesia è bella in sè medesima, così fu scritta, e piacque pure a leggersi non recitata, non cantata, e senza balli o suoni. Successe il medesimo nell'arti del disegno. Ne'primordj dell'architettura le altre arti del disegno, scultura e pittura, fan parte sostanziale dell'edifizio; come le innumerevoli figure gigantesche o simboliche de'tempj asiatici ed egiziani; oppure, i risplendenti colori di pietre, di marmi e di mosaici nell'architettare bizantino e arabo; l'una cosa e l'altra poi nelle Cattedrali tedesche. Ciò è più o men bello; ma dimostra in ogni modo, che non s'affida per anche nell'eccellenza del proprio disegno l'architettura, nè dell'essere proprio ha consapevolezza chiara; tantochè, quand'essa è perfezionata, come tra'Greci, o nel Quattrocento e nel Cinquecento fra noi, ella si regge da sè medesima, sobria d'ornamenti e di colori.

13. Confuse inoltre furono da principio scultura e pittura; giacchè da vestigj colorati di statue par ma-

nifesto, che non solo gli Orientali, sì ancora gli Etruschi ed i Greci, almeno i più antichi, colorissero le sculture loro; le quali per la preziosità della materia, e più per l'idealità delle rappresentazioni, si lasciarono senza colore in progresso. Bellezza propria e ideale del rilievo è, non già rendere verosimiglianza di colorito, bensì verosimiglianza di forme tutte in giro; e quindi la scultura perfezionata dovè sciogliersi dalla pittura. Del congiungimento tra le due arti restan segno le terre invetriate de' Robbiani, e le terre cotte del Sansovino, del Civitali, del Cieco da Gambassi e d'altri; nè affermo già che questa unione non sia bellissima; dico solamente, che la scultura può stare da sè sola e che questo è un suo perfezionamento. Le figure dovettero dapprima nell'arti del disegno essere rilevate, come i rilievi dovetter pure dapprima esser coloriti per più prossima imitazione; tanto si vede negl'idoli rozzi, o ne' fantocci de' fanciulli; e, dopo, per più matura e astratta riflessione, la superficie piana si distinse dal rilievo, e il rilievo dal colore. Similmente, pittura e scultura si staccarono dalle pareti scolpite o dipinte degl'edifizj, ove primamente s'effigiarono i disegni, e avemmo statue, tavole, tele, quadri, che dall'architettura non dipendono in alcun modo.

14. La musica, non meno, sempre più si distinse dalla poesia, come apparisce dalla strumentale. Nè voglio intendere, che ogni musica non debb'acchiudere un canto, cioè una melodia, sì voglio notare che i suoni armoniosi presero un disegno lor proprio e più spiccato, tantochè poterono aver bellezza pur senza

parola, e anche senza la voce. Un' aria del Mozart o del Rossini piace anche modulata, senza che ripetiamo le parole del Melodramma, quantunque ne rendano sì bene il sentimento; e, indi, si potè con gli stromenti da corda o da fiato imitare un canto pur senza canto. Anzi, bisogna rammentarci, che dopo le stupende scuole del Mozart e dell' Haydn ebbe incremento la scuola di violino, e che il Paganini perfezionò talmente l' arte di variazioni sopra un tema, da recare meraviglia in ogni contrada d' Europa; e di quel suo perfezionamento resta esempio noto e non mai vecchio, il *Carnevale di Venezia.* Basti accennare in ultimo, che come l' arti del Bello si distinsero per progresso di civiltà dall' arte del Vero e del Buono, e come si distinsero fra loro, del pari restarono le specie miste; più, ciascuna specie si moltiplicò in ispecie anche minori o più determinate, cosa non malagevole a verificarsi, chi legga i Trattati particolari che discorrono dell' arti belle, per esempio il *Trattato sull' orificeria* del Cellini.

15. Concludendo, in che modo si originarono scompartite l' arti del Bello, secondo generi e specie? Al modo analogo che la luce scompartisce nel prisma i suoi colori per varia rifrazione de' raggi. Similmente, per varia natura di segni materiali, l' ordine ideato e immaginato della bellezza s' esprime in varj modi, e acquista forme generali o specifiche differenti. Però, segni sensibili convenienti alla bellezza sono quelli dell' occhio e dell' orecchio? E avvi due generi supremi dell' arte bella; cioè arte di *prospettiva* e arti di *suono.* Ma i suoni si distinguono in parlati ed in armonizzati?

E il genere dell' arti di suono pur si distingue in poesia ed in musica. La prospettiva differisce poi, quanto allo spazio, e quanto alle figure contenute nello spazio? E il genere dell'arti prospettive differisce anch'esso in arti di *spazio* e di *figura;* suddistinte in arti *principali* o del disegno, che adoperano segni tutti dell'arte umana, e in arti secondarie, che adoperano amenità naturali e naturali figure, come l'arte de'giardini, la mimica e la danza. Sicchè l'arti assolutamente del Bello son poesia, disegno e musica; arti ausiliari, o che recano in atto il pensiero dell'artista, sono i recitanti per la poesia, i cantanti o i sonatori per la musica, i fonditori per la scultura, e simili. L'universalità della natura, o dell'ordine ideato e immaginato, si rifrange nell'arti distinte; perchè l'architettura, quanto al mondo esteriore, par quasi contenenza d'ogni arte; la poesia, quanto al mondo interiore, dà immagine immediata e universale della coscienza: distinzione che dell'arti belle dall'arti d'altra natura, e fra loro, accadde via via per progresso di civiltà e di riflessione.

16. Questo dell'arte bella par veramente un mondo novello, creato dall'immaginazione. Quando in Santa Croce di Firenze si celebrarono i Funerali del Rossini, il cantico suo del *Mosè* inneggiava fra le vaste pareti del tempio, che (mi rimembra) era quasi un firmamento nuovo per l'anima commossa; le statue di Donatello, del Canova, del Bartolini e le pitture degli altari, sorgevano quasi un popolo che respirasse sotto quel cielo; le parole del canto e i versi dell'Alighieri,

che sembrava ripeterceli al pensiero dal suo monumento, sonavano quasi voce interiore della coscienza mia, della coscienza de' vivi colà presenti, e di quel popolo morto e figurato ne' marmi e nelle tele; la musica, poi, moveva nel cuore un senso infinito d'elevazione, che abbracciava cielo e terra.

CAPITOLO XLI.

Ordine fra l'Arti speciali del Bello.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Criterio per giudicare i gradi dell'arti belle. — 3. Segni supremamente ideali della poesia. — 4. L'ordine loro è una invenzione distinta dall'altra delle immagini. — 5. Perfezione suprema de' significati poetici. — 6. Ma questa precedenza rende difficile al sommo il poetare buono. — 7. In che la poesia verso l'altre arti sia inferiore. — 8. Architettura, e perfezione ideale del suo disegno. — 9. Perfezione del suo significato. — 10. In che cosa l'architettura è vinta dall'altre due arti del disegno. — 11. Pittura e scultura; disputa di quale fra loro primeggj, antica. — 12. S'esamina quanto a' segni, — 13. e quanto al significato di queste arti. — 14. Musica; in che sta un suo singolare pregio, — 15. da cui procede la potenza musicale; benchè in altro rispetto la musica resti superata. — 16. Conclusione.

1. Per varia natura di segni esteriori s'originarono, dunque, l'arti speciali del Bello, principali, secondarie, ausiliari. Ma qual'ordine di grado hanno elle fra loro? Sottostare alle principali le secondarie o le ausiliari, di ciò non bisognano commenti; ma le principali poi, come son'elleno graduate quanto alla perfezione loro, giacchè varietà di natura esclude uguaglianza di pregio? Tal disputa non la mette in campo la Filosofia, chè la fecero ab antico gli artisti passionatamente; or si dee fare in Filosofia pacatamente: nè può tralasciarsi, perchè quesito che risguarda l'or-

dine delle relazioni, e perchè sapere il pregio diverso è utile a stare ne' proprj confini; tanto più, che ogni arte, avendo perfezione propria, in ciò supera ogni altra. Ma poi tutte insieme, non ciascuna da sè sola, rendon l'immagine piena del pensiero e de' suoi oggetti, nella qual pienezza consiste dell' arte bella lo spettacolo maraviglioso. In quel modo che a noi Cristiani certe parole popolari stupendamente metafisiche sulla natura di Dio e sugli umani destini, per le quali Platone o Aristotele avrebbe inarcato le ciglia, non recano stupore, perchè noi a tale sublimità siamo avvezzi; così l'uomo civile, presa consuetudine alla sublimità dell' arti belle, non s' accorge quanto ammirabile sia il nuovo mondo ch' esse ci mettono innanzi. Ma come trabalzando per mar tempestoso, e nel buio della notte, il desiderio della terra stringe l'anima de' naviganti, così a Ovidio nel Ponto ritornavano in cuore i monumenti di Roma, e i versi che recitavano a lui Virgilio e Orazio.

2. Criterio a giudicare del grado fra l'arti ci porgono l' *invenzione* del segno e la *perfezione* del significato; giacchè l'arte tanto più è arte, quanto più genera i segni da sè medesima, cioè dal pensiero consapevole; e tanto più è alta, quanto il significato è di più alta natura. Qual dunque fra l'arti del Bello precederà? Se immagine del pensiero e de' suoi oggetti è l'arte bella, un semplice fatto può mostrarci ove stia la precedenza. Supponete che, desiderando conoscere un uomo, noi andiamo a cercarlo in casa sua: seguirà che gli stessi mobili della casa, e l'ordine loro, e la

forma dell'edifizio prescelto e i luoghi, già dieno un qualche indizio della natura e delle consuetudini di quell'uomo; ma poi, s'egli ci viene dinanzi, l'aspetto suo e il guardare, il moversi e anche il vestire, molto più chiari mostrano ciò ch'egli sia; e nondimeno stiamo ancora nell'esterne apparenze. Parla e ti conoscerò: possiam dire fra noi; e veramente, appena egli apre la bocca, purchè sincero, cominciamo quasi ad essere introdotti, non più in casa, non più al cospetto, sì nell'interno dell'anima, ove penetriamo di più quant'il parlare più si distende, perchè la parola viene immediata di dentro ed immediata significa il pensiero. Ecco adunque l'arte suprema, cioè l'arte del dire, arte bella suprema, se arte del dire bello a fine di bellezza, o poesia.

3. Ciò si rileva e quanto all'invenzione de' segni, e quanto alla perfezione del significato. I segni son le parole ed il costrutto loro. A favellare, diceva l'Alighieri (*Par.*, XXVI, 132), abbiamo naturale tendenza:

> Ma, così o così, natura lascia
> Poi fare a voi secondo che v'abbella.

Sicchè diversità de' linguaggi venne dall'uomo, i quali recano in sè l'impronta razionale de' popoli; mentrechè invece la musica, che pure adopera unione di suoni trovata dall'arte o senza reali esemplari nella natura, pur corrisponde a qualcosa di più generico, e che meno vien determinato dagl'intelletti particolari delle nazioni e dell'individuo umano, tantochè la musica s'intende da tutti. Supponiamo che a Londra si rappresenti, come tempo addietro in fatti si rappre-

sentava, il *Matrimonio segreto* del Cimarosa; or mentre fra gl'Inglesi non avranno molti capito le parole del melodramma, tutti dall'inflessione di quei canti potevan capire, almeno genericamente, gli affetti significati. V'ha perciò ne' segni della poesia una maggior dipendenza dall'arte umana, e indi proviene la indefinita varietà che prende lo stile poetico, piucchè lo stile del disegno od il musicale.

4. Avvertasi poi una ragione tutta particolare alla poesia, e che nell'inventiva la rende superiore. Che cosa è mai l'ordine de' suoni armonizzati nella musica, e l'ordine de' lineamenti nell'arte del disegno? Son l'esterna e *immediata* somiglianza di ciò che immaginava l'artista. Prendete, di fatto, l'aria grandiosa, benchè comica, del *Barbiere di Siviglia*, *La calunnia è un venticello* (grandiosa ne' contrapposti musicali, che sono un crescendo insigne dal minimo al massimo, per significare il subbillar calunnioso, crescente a infamia pubblica); e s'intende, che l'aria di don Basilio ripete a' nostri orecchi l'aria che suonò nell' immaginazione del Rossini: tra que' segni e l'immaginazione del maestro non havvi alcun che di più. Similmente, tra un quadro del Correggio e la fantasia di lui, non avvi altro. Ma invece, il poeta dee inventare non solo l'immagine interna del suo soggetto, sì ancora immaginare un ordine di vocaboli diverso da quella e che la significa. L'Alighieri, per esempio, immaginava Piccarda de' Donati apparirgli nel cielo della Luna, quasi un'ombra lieve specchiata in acque limpide: tal fu l'immagine inventata dal poeta, ed egli

poi dovè trovar le parole, i costrutti ed i versi a destare l'immagine stessa in chi legga, e i quali da essa differiscono essenzialmente. Quind'il musico ha efficacia immediata nell'udito, e il disegnatore nell'occhio, ma sull'immaginazione nostra i poeti, perchè il segno loro non ha in sè rappresentazione alcuna, e solo serve a destarla in fantasia.

5. Dipendendo così per attinenza diretta dal pensiero la parola o l'*espressione* poetica, segue che l'ordine *ideato* e *immaginato*, cioè la *significazione*, sia meglio universale in poesia che nella musica e nel disegno. Se ad ogni scienza, e massime alla Filosofia, porgono i linguaggj ogni segno conveniente per significare universalità d'idee, non meno all'arte poetica per universalità d'immagini; e si vede in Omero e in Virgilio, nell'Alighieri e nello Shakspeare piucchè in altri. Anche il disegno, massime l'architettura, dà luce d'universali concetti; ma l'esteriore apparenza sensibile li ristringe molto; e se la musica meno ne ristringe l'ampiezza, è per altro indeterminata, come vedesi disgiungendo una melodia dalle parole del melodramma. Quindi può il poeta, meglio che il musico e disegnatore, levarsi a rappresentare il divino e cose sovrammondane, giacchè il vocabolo n'esprime la simbologia fantastica in modo tanto spirituale, o tant'ombratile, quant'uno vuole; come nessun disegno nè musica pareggerebbe que versi di Dante (*Par.*, xxx, 40):

Luce intellettual piena d'amore,
 Amor di vero ben pien di letizia,
 Letizia che trascende ogni dolzore.

Poi, com' i linguaggj han parole da significare ogni cosa corporea ed ogni sensazione, così la poesia ne desta l'immagini, descrivendo aspetti umani e contrade, i mari e i firmamenti; e come la parola dei linguaggj è più relativa intimamente al pensiero, e vedesi (se non altro) dalle forme grammaticali, così la poesia è sovr' ogni altra dell' arti potente a rappresentare immediata gli affetti dell' animo e la spirituale natura, specie nel dramma.

6. Il primato, che viene a' poeti dall' universalità de' significati e dalla preziosità de' segni, porta un effetto singolare. Sembrerebbe che la poesia fosse la più agevole dell' arti, perchè apprendiamo da bambini a favellare, mentrechè musico e disegnatore imparano l'uso de' lor segni con disciplina meditata; ma invece sappiamo, che i poeti eccellenti son più rari che non gli eccellenti disegnatori o musici; e ancora, la mediocrità più in questi si sopporta, che non in quelli. Quanto egregj pittori ebbe Atene già e Firenze, o scultori o architetti, e in che numero! Ma poeti egregj meno, senza paragone. Napoli generò di musici una scuola numerosa e insigne; ma di poeti veri patì scarsezza, fin qui. La ragione del fatto sta nella sopraccellenza de' segni e del significato di quell' arte. L' apparente facilità del parlare tenta gl' ingegni a poetare; ma dir cose a modo e con altezza è tanto men pronto, quant' è pronto più il dir parole: ond' anzi l' agevolezza ingannatrice rende meno avvertiti della necessità d' addestrarsi nell' arte con lungo studio; e ind' alcuni verseggiatori che potevano riuscire non me-

diocri, restano nella mediocrità insoppartabile. Succede com' in Filosofia: tutti, anche i dispregiatori di essa, ne discorrono, perchè ragionare di noi stessi par debba venir fatto a ciascuno; ma raccogliersi nell' interno e meditare, quest' è il punto che il volgo de' cianciatori non considera, e quindi 'l parlare di noi è sì spesso uno sparlare. Stanno intenti con lungo lavorìo pittori, scultori, architetti, a rappresentare nell' opera loro una o poche immagini, ma il poeta va in pochi versi per una gran serie di fantasmi; esprime il musico indefinitamente, ma il poeta definitamente; percuotono gli occhi e gli orecchi musica e disegno, ma il poeta percuote anzi tutto il pensiero, e tutta è di pensiero l' arte sua: ecco la difficoltà di ben poetare somma, ed ecco perchè ogni mediocrità, essendo troppo lontana da sì alto segno, non può comportarsi.

7. Nondimeno, per certi rispetti, la poesia rimane sotto alla musica e al disegno. Perchè alla musica? Perchè può bensì un poeta e deve muovere gli affetti con elevazione straordinaria di sentimento; ma in ciò la musica sopravanza, giacchè i suoni armonizzati hanno su' trasporti lirici del sentimento efficacia misteriosa e inarrivabile. Si vede, per esempio, che nessuna parola mai potrebbe concitare i soldati com' uno squillo di tromba, e che nessun poeta (sia pur l' Alighieri) potrebbe svegliare nell' anima sensi devoti come l' organo, re degli stromenti musicali. Paragonata poi all' arti del disegno, va bene che la parola poetica più d' ogni pittura o scultura o architettura muove nell' immagina-

zione di chi ascolta o legge moltiplicità e varietà d'immagini; e che altresì la parola, essendo un segno ideale, anzichè rappresentativo d'immagini esterne, lascia più attiva l'immaginazione de'lettori o degli uditori a raffigurare ciò che il segno poetico accenna, mentre il disegno limita nelle rappresentazioni esteriori la fantasia di chi vede; ciò va bene; ma è certo viceversa che la parola non può darci l'evidente configurazione de'particolari esterni, e, se voglia troppo descrivere, porta confusione. Così Francesco Sabatelli dipinse *Aiace Oileo*, che, scampato da'flutti e afferrato uno scoglio, guarda il mare terribilmente, pittura di gran merito fra le moderne; e l'Alighieri (*Inf.*, I, 22) cantò colui

> . . . . che con lena affannata,
> Uscito fuor del pelago alla riva,
> Si volge all'acqua perigliosa e guata;...

ora, se i potenti versi dicono più lo stato dell'anima, la pittura invece rappresenta più determinato l'aspetto di chi scampa da naufragio.

8. Sottostante alla poesia, ma superiore a tutte l'altre arti per invenzione di segni e perfezione di significato, succede in grado d'eccellenza l'architettura; e la dico sottostare all'arte bella del dire, giacchè nessun *segno* supera la parola, e nessuno la uguaglia nell'universalità. Invece primeggia sull'altre due arti del disegno; giacchè mentre pittura e scultura trovano nella realtà *prossimi* esemplari, come a dipingere o scolpire aspetti umani trovano l'uomo, l'architettura non ha esemplari prossimi, potendo ella sì aver tratto dagli

alberi, da' boschi, dalle caverne, dalla vôlta de' cieli, la prima somiglianza degli edifizj, ma il tutto, com'edifizio, non ha da natura l'esempio, e procede da invenzione d'arte umana, che le forme geometriche astrae dalla realtà, coordinandole a' bisogni del viver nostro e ad un concetto che vuolsi rappresentare. Nemmeno poi alla musica porge il mondo prossimità di modelli, o armonie e melodie; ma essa più spontanea sorge ne' suoi esordj dal sentimento, e ritiene più dell'arcano e dell'istintivo, quantunque il musico ne mediti poscia le leggi; mentre le linee dell'edifizio han sempre più del volontario e del meditatamente coordinato al fine, anche nell'origini dell'architettura. Ella s'attiene stretta, come ognun vede, alla geometria ch'è molto astratta e intellettiva; ond'avviene, statue o dipinti gustarsi dall'uomo rozzo più d'un bel tempio che sia parco d'ornamenti.

9. Però di grande altezza è il significato ideale di quest'arte, che con pura evidenza ritrae un'idea religiosa o civile, come può rilevarsi da un fatto notevolissimo. E il fatto è che, dove la musica piace per sè all'udito, anche prescindendo dall'idea significata e dagli affetti; e, altresì, dove un dipinto piace per sè all'occhio, prescindendo anche da quanto vi si rappresenta d'intellettivo; e ancora, se meno diletta gli occhi una statua di marmo, pure la somiglianza sua con reali figure alletta facilmente, non badando nemmeno all'espressione intima; per l'opposto l'architettura da sè sola nessun diletto porgerebbe o minimo, se all'idea rappresentata non si mirasse, com'una cupola od una

torre non avrebbero attraimento senza la relazione loro co'pensieri del sublime. Indi proviene che l'architettura, usando segni tanto ideali, s'accorda nel cuore profondo a'sentimenti più spirituali dell'uomo; talchè dopo i canti profetici della *Bibbia*, o la visione dell'Alighieri, dopo essi, ma prima d'ogni altro disegno e più d'ogni musica, un tempio, come San Petronio in Bologna o la Cattedrale di Milano, desta in mente la sublimità del soprannaturale. Salvo la parola, non avvi segno sensibile alcuno che quanto la forma geometrica ricordi alla mente umana la Mente archetipa; e se la musica è pur' in ciò di più viva efficacia nel sentimento, di meno evidenza è all'intendimento. Del resto, poichè gli edifizj rappresentano l'attinenze di socevolezza, quest'obbietto loro servirebbe unico a dimostrare l'*umanità* o spiritualità dell'arte che li disegna e li costruisce.

10. Nondimeno ella, per alcuni rispetti, cede alla pittura ed alla scultura. Se torniamo alla supposizione fatta di principio, che da noi si desiderasse conoscere un uomo, la casa di lui e l'assetto di questa ci darebbero per fermo alcuna notizia del suo pensare o del suo sentire; anzi un modo di parlare, di guardare, di farsi avanti, può essere accidentale, ossia derivare per caso da passeggeri turbamenti o da passeggera letizia, e simili, ma la scelta d'un'abitazione o il modo di assestarla viene di più dagli abiti costanti del pensiero e della vita. Quando leggiamo che Napoleone I, nella stanza di studio, teneva in terra i libri alla rinfusa, e li prendeva in mano e li gettava, può arguirsi che quella violenza e quella confusione desser segno abituale del-

l'animo suo alto, ma tempestoso. E soprattutto, la dimora domestica rende immagine chiara degli abiti di famiglia e del sentimento che ivi è. Generalmente perciò l'architettura esprime lo stato abituale degli animi, e lo stato abituale della religiosa e civile società; sicchè, per tal parte, l'architettura più de'dipinti o delle statue, anche fino ad un certo segno più della poesia (giacchè il poetare si è men pubblico dell'architettare) mostra la condizione de'tempi e delle nazioni. Ma tuttavia, come per conoscere quell'uomo, che supponemmo visitarsi da noi, la presenza di lui rende al vivo le sue fattezze con l'espressione loro determinata, nè altro indizio potrebbe darcele tanto precise; così l'arti figurative superano l'architettura in questo rappresentarci volto e movenze con precisa e molteplice varietà di pensieri e di sentimenti.

11. Or dunque, con la pittura e con la scultura ci viene dinanzi agli occhi l'aspetto dell'uomo, e secondamente l'aspetto dell'altre cose. Ora, quale tra le due arti figurative ha precedenza? Controversia molto antica, e rinnovata da'Cinquecentisti; che a favore della scultura recavano quel potersi guardare le statue da ogni lato, e a favore della pittura l'allettamento e maestrìa di colori, non che la più ricca varietà d'imitazione. Affinchè il quesito si risolva con ragioni scientifiche, vediamo la invenzione de' segni e la perfezione de'significati; quantunque Michelangelo, che pur dipingeva, parli con dispregio di chi alla scultura non doni più lode ch'alla pittura, quasi assurdità manifesta. Per fermo più ideale del colorito è il segno scol-

pito; giacchè lo scultore s' affida solo nel disegno delle parti e del tutto, e quindi l' intelletto (più libero dall' attrattiva de' sensi) apprende pura la perfezione dell' opera nelle sue proporzioni, nella sua unità, e nell' equazione de' segni col significato; dove la pittura si aiuta de' colori che, lusingando, fan meno visibili spesso i mancamenti del disegno, com' in certe pitture di Scuola Fiamminga o anche di Scuola Veneta. Vogliamo noi un riscontro della maggiore idealità ne' segni? Ecco, le nudità scolpite paiono sempre men sensuali delle dipinte. Non si può dunque recare in dubbio che lo scultore adoperi segni più inventati dall' arte, più di natura intellettuale, più per tale rispetto eccellenti, giacchè la forma de' corpi s' astrae più da' sensi.

12. Che dire, poi, quant' al significato dell' arte od alla rappresentazione? Manifestamente, nella scultura il significato è più ideale o spirituale, ma nella pittura più esteso. Di fatti, o si parla della natura esteriore imitata, o della natura interiore (cioè de' pensieri e degli affetti) risplendente in quella. Or chi potrebbe mai dubitare che la pittura non si dilati più dell' arte sorella in imitare le cose visibili? Delle due prospettive l' aerea, o dipendente da' giuochi de' colori e della luce, alla scultura non appartiene; ma solo può lo scultore ritrarre i chiaroscuri col rilievo delle linee o con l' infossamento. La prospettiva geometrica poi, dipendente dalla grandezza e situazione de' corpi, la scultura di tutto rilievo la prende talquale dalla natural grandezza e collocazione de' corpi stessi e delle lor parti; mentrechè la pittura finge la maggior lontananza

o vicinanza, il più o il meno rilievo, la più o meno grandezza, per arte di linee, com' insegna l' ottica dottrinale o la pratica. Basta che uno scultore faccia proporzionate le parti ed il tutto e naturali le movenze, affinchè la prospettiva geometrica torni giusta; ma invece, il pittore ha d' uopo di computare l' apparenza visuale in superficie piana. Più dell' alto rilievo si distende nella prospettiva geometrica il bassorilievo, come vediamo nelle porte di San Giovanni; ma per questo ancora gli scorci possibili al pittore son molto maggiori, e chi col bassorilievo eccedesse, darebbe nel goffo. Bensì l' ideale perfezione della scultura manifestasi nell' unità, ond' ogni parte posteriore o anteriore o laterale del corpo umano risponde col tutto insieme; dovecchè la pittura deve mirare soltanto all' unità di parti vedute da un unico lato.

13. Accade lo stesso per la significazione della natura interiore, cioè de' pensieri e degli affetti. Dacchè i pittori figurano maggior copia d' immagini esteriori, segue per necessità che maggior copia di concetti e di sentimenti possa venire figurata in quelle: così, qual non dico solamente alto rilievo, ma basso e medio, varrà mai a rappresentare la moltiplicità d' affetti umani, che Raffaello disegnò nelle logge o sale del Vaticano? E Michelangelo avrebb' egli saputo col grandiloquente scalpello esprimere altrettanto, quanto per via di colori nella Sistina? Vinta è dunque l' arte scultoria nell' estensione de' significati per tale rispetto altresì. Ma, da parte sua, vince nella maggiore spiritualità dell' espressione intima; perchè lo scultore, badando

solo a' lineamenti nè ricevendo aiuto da' colori, è costretto a ritrarre in quelli, con quanta più efficacia si può, l'impressione che le linee del volto e della persona ricevono dall'intima qualità del sentimento. La qual relazione si è più stretta che non l'altra del colorarsi o scolorarsi 'l sembiante, atto più accidentale e meno dipendente dalla volontà. Talchè forse non m'apporrò, pur mi sembra che più ancora delle Madonnine dell'Angelico sia celestiale la *Madonna* di Mino nel Duomo di Fiesole o del Donatello a Firenze in via della Forca; e poi non avvi pittura che nella significazione del pensiero più profondo sopravanzi le statue del Buonarroti. Quindi più facile riesce tra' pittori la imitazione d'un maestro, che non tra' gli scultori, essendo questi più necessitati di badare all'interno dell'anima; e quindi anco più v'ebbe dipinti mediocri che non mediocri opere di scultura.

14. Ultima nel grado vien la musica, benchè pur'essa tenga un singolare onor suo di preminenza. Quale onore? Oggetto della musica è, lo ripeto, significare in modo immediato l'elevazione universale ch'accompagna ogni affetto più vivo ed ogni apprensione del bello, quantunque per modo indefinito. Procede tal fatto da una legge di natura. Se cercando di quell'uomo che fingemmo visitato da noi, egli, prima di mostrarsi, parlasse in una vicina stanza e le parole sue non intendessimo, pure il suono di quelle accennerebbe *vivo* il sentimento d'amore o di sdegno, di pacatezza o di concitazione. Il suono della voce ha questo di più proprio, anche più de' gesti e degli occhi, significare l'in-

tensità dell'affetto; e ciò perchè la voce mandasi fuora con determinato proposito di palesare il cuor nostro. La musica prende tal corrispondenza de' suoni col sentimento, e quindi, più di tutte l'arti, scuote le profondità dello spirito. Non già il suono, come semplice suono armonizzato, sì come suono emesso dal cuore penetra dentro e ci solleva; tantochè, ad esempio, gli organini di Germania, ne' quali non è vita, quantunque fabbricati ad eccellenza suonan monotoni e a lungo recano tedio. L'arte musicale, non trovando nella natura bell'e fatte la melodia e l'armonia, è indefinitamente ricca nell' invenzioni, e può all' indefinito esprimere la vastità dell' umano cuore.

15. Or questa relazione divina dell' arte musicale col sentimento la fa possente a contemperare in armonia l'uomo interiore; com'una madre governa con dolci cantilene i sorrisi e i lamenti del suo bambino. Se l'idee guidano la volontà, gli affetti le danno impulso; e però chi tenga le redini del sentimento, ha in poter suo l'anima. Nella musica, pur senza vocaboli, noi sentiamo voci di guerra e sospiri e pianti e grida giulive; onde si capisce, pur' astraendoci da ogni dottrina religiosa, come i *Libri de' Re* nella Scrittura narrino potente l'arpa di David a quietare le smanie di Saul, o perchè i Greci alla musica desser parte cotanta nell' educare l' uomo, e fra gl' Italioti la Scuola Pitagorica singolarmente. Noi, per contrario, abbiamo dimenticata questa educatrice bella che può regolare, com' i passi musicali della danza, i numeri armoniosi dell' intelletto e dell' amore. Ne' silenzj notturni, se un

canto di soave nota e un suono di chitarra passa di sotto alla casa, e s'allontana, noi ci riscotiamo, e tutto l'essere nostro corre dietro a quell'armonia, pur quando le parole non s' intendono, quasi uno sprone ci abbia percossi dentro; e ciò avviene, perchè la musica è del sentimento la regina. Ma essa poi cede all'altre arti, perchè *da sè sola* non insegna niente di determinato, non rappresenta nulla di preciso, non esprime niente di chiaro. So che oggi l' indefinito sembra il massimo della bellezza, giacchè, peccando noi di risolutezza nel pensiero e nella volontà, prediligiamo l' indeterminazione ch' è sì diversa dall' infinito; ma so ancora, che per mezzo di cose indefinite mai non sapremmo che sia far bene agli uomini e perfezionare noi stessi. Talchè, sì vaghi essendo ne' significati e sì piacevoli al sentimento errabondo i segni della musica per sè soli, han meno dell' ideale d' ogni altro; e si riscontra in ciò, che i manco meditativi per età, per sesso, per consuetudini, e che non intendono poesia o non curano, dell' arte musicale fanno lor delizia.

16. Tanto è vero, adunque, l'arti del Bello significare l' eccellenza ideale, ch'esse si graduano secondo l' idealità de' lor segni e secondo la perfezione del significato: prima quindi la Poesia, perchè arte di parola bella; poi l' Architettura, perchè arte di bella geometria; terza la Scultura, perchè arte pura del disegno; quarta la Pittura, meno intellettuale, ma più estesa; infine la Musica, perchè indefinita e più del senso allettatrice, ma sul cuore potentissima. Da tutte l' arti, bensì, non da una, nè da più, da tutte l' arti del Bello

insieme, viene rappresentata l'universalità del pensiero e de' suoi oggetti, o la natura universale; sicchè del Trattato sarà ultimo soggetto la necessità di vicendevole aiuto fra l'arti, quasi ultima comprensione di ciò che abbiamo distinto; e apparirà manifesto, che l'arti speciali s'unificano nell'arte bella od in un'arte sola, come nel sereno candido della luce tutt'i colori. E poichè il mondo dell'arte procede dall'intelletto, accadrà bensì che la figura del mondo corporeo passi, e che vedremo piegarsi l'asse de' pianeti e i poli dell'universo quasi albero di nave in burrasca, o agitarsi la vôlta de' cieli quasi tenda sbattuta da' venti; ma quel mondo intellettuale non passa, e lo *Stabat Mater* suonerà ne' cieli dallo spirito del Rossini, mostrerà i disegni della cupola e della torre l'intelletto di Giotto e del Brunelleschi, fiammeggeranno dall'anima di Raffaello le immagini pure, e nell'alto ingegno dell'Alighieri parrà un firmamento di stelle il *Poema Sacro*.

CAPITOLO XLII.

Della Poesia.

SOMMARIO.

1. Argomento; definizione della poesia. — 2. Come la poesia somigli la filosofia. — 3. Consentono tutti nel divario fra considerare direttamente i sensibili esterni e il considerarne l'attinenza con l'anima. — 4. Però l'idea che regola i poeti, si è l'idea dell'uomo interiore, avvivata d'immagini. Si riscontra ciò ne' sensibili esterni, comuni alla musica e al disegno e alla poesia; — 5. ne' sensibili esterni, proprj solo alle rappresentazioni poetiche; — 6. nè sensibili interni, che la sola poesia può prendere per oggetto immediato; — 7. e poi, nelle cose di pura intelligibilità. — 8. Tanto è più alta la poesia, quanto più rende viva immagine dell'uomo interiore; — 9. e, inoltre, quanto più rende immagine di ciò che l'uomo dev'essere; — 10. perchè il poeta tende alle più elette forme dell'anima; — 11. e indi cerca immaginativamente di risolvere in armonia le contraddizioni del mondo; — 12. come si riscontra ne' poeti veri del tempo antico e del nuovo, — 13. e anche ne' poeti scettici, ov'essi han vera poesia; — 14. talchè, quest'arte rappresenta in immagini l'universalità dell'intelletto. — 15. E ogni genere perciò di componimenti nell'arte del dire può partecipare di poesia. — 16. Conclusione.

1. Veduto come l'arti speciali del Bello si distinguano e quale ordine abbian fra loro, si veda oramai ciò che risguarda principalmente ognuna di esse, co-

minciando dalla poesia, che per invenzione de' segni e perfezione de' significati tiene fra l'arti sorelle il più alto luogo. Poichè differenza specifica ne' segni determina la differenza specifica nell'arti del Bello, segue che la poesia è *arte del Bello per via di parole;* ossia, ciò che nel genere dell'arte bella specificatamente distingue la poesia, è usar parole per segni. E inoltre, poichè la bellezza com'obbietto immediato di queste arti è *ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso*, segue altresì che della poesia, e dell'altre arti poi, dovrà esaminarsi qual sia l'idea che, avvivata d'immagini ed espressa co'segni speciali loro, appartiene propriamente a ciascuna e che a ciascuna serve di regola per l'osservazione e imitazione della natura e per l'invenzione. Quanto alla poesia distinguerò l'argomento in tre parti, e perciò in tre capi: prima, esporrò l'idea che regola i poeti per l'arte loro; seconda, distinguerò le specie principali di poesia (dacchè ogni arte speciale può risguardarsi com'un genere rispetto a specie minori); e infine parlerò dell'idioma, che per verità s'appartiene a tutta l'arte del dire, ma in singolar modo alla poesia che del dire occupa il principato.

2. Da'segni diversi le singole arti ricevono specificazione, giacchè la varia natura di quelli esprime una attinenza varia dell'arti con la natura universale, osservata ed imitata; e quindi è vario dell'arti stesse il soggetto, e varia è l'idea che da questo si concepisce nell'animo e che dalla realtà osservata ed imitata ci fa passare alle invenzioni della verosimiglianza ideale.

L'universalità della natura che costituisce il soggetto e l'esemplare degli artisti, sappiamo essere l'*universalità del pensiero e de' suoi obbietti a fine di bellezza,* com'è soggetto altresì delle scienze a fine di verità. Or quale relazione pertanto in cotale universalità determina l'arte poetica? È una relazione somigliante al divario che passa tra la filosofia e l'altre scienze; poichè a fine di verità l'una e l'altre discorrono bensì del pensiero e degli obbietti di questo, ma per modo che degli obbietti la filosofia esamina direttamente la relazione loro col pensiero, e quindi con l'umana coscienza, mentrechè ogni altra scienza esamina *direttamente* gli obbietti stessi: così, per esempio, la Fisica discorre de' generi e delle specie di natura, la Filosofia poi dice che cosa è idea specifica e generica o in che modo generi e specie vanno conterminati; oppure, la Teologia positiva discorre di Dio rivelato, la Filosofia poi di Dio com' il pensiero sa concepirne la realtà e l'infinità: onde può la filosofia per tale rispetto chiamarsi scienza *della coscienza umana,* ossia del come il pensiero ripensa sè medesimo e le sue relazioni con l'ordine dell'entità universale. Similmente la poesia è quasi una *filosofia immaginosa*, perchè mediante la parola ch' è segno del pensiero, direttamente risguarda l'uomo interiore o la coscienza e le relazioni d'ogni obbietto con questa; ond' alla Fisica pura e alla matematicamente applicata somigliano invece l'arti figurative o la musica, e alla Geometria l'architettura; perchè dette arti risguardano più i sensibili esteriori o la relazione dell'arte con essi direttamente. Nè importa qui distendersi a provare che dell'Aritmetica, quale scienza de' numeri

astratti, partecipa invece ogni arte, perchè ognuna (e non soltanto la musica, benchè in essa più apparisca) obbedisce a leggi di numero e d'aritmetiche proporzioni, come altresì con leggi di peso e di numero e di misura venne ordinata ogni cosa dell'universo.

3. Del resto, che dalla considerazione diretta de' sensibili esteriori all'altra di quanto avviene entro di noi o per sola causa interna o eccitato da quelli, v'abbia essenziale divario, ce lo mostra ne' fatti più comuni l'esperienza di tutti gli uomini. Se biancheggia una gran falda di nubi su' bruni fianchi dell' Appennino (dirò cose che ora mi tornano in mente), se la luna piena sorge in Oriente infiammata, quasi sul vertice de' monti di Siena un fuoco di pastori, o se biscie di fulmini che si sgroppano di mezzo a' cieli, corrono tortuose a' quattro venti, o se ne' boschi echeggianti romoreggia il mare lontano, ben'altro è badare a ciò, e altro raccogliersi nel cuore per attendere a' sentimenti che indi sorgono tanti e indefiniti a tal vista ed a tale armonia. Similmente, se voi guardate una battaglia o se un pittore ve la dipinge, altro è questo dal racconto che ve ne fa un soldato, dicendovi tutto ciò che gli passava nell'animo al fracasso dell'artiglierie o a' casi varj del combattimento; e se voi mirate dalla spiaggia, oppure dipinto, il mare livido di flutti spumosi, altro è da sentire un marinaio che vi narra i timori del naufragio e com' egli s' argomentasse di camparne; o quando poi leggiamo i fatti passati, altro è dal come li descrivono i vecchi, accompagnando la narrazione con parole di mille affetti,

un rammaricarsi, un rimpiangere, un detestare, un esclamare via via, un dire quanto si godè o si patì, quanto si sperò e si temè. Tale per appunto corre diversità dall' altre arti alla poesia, che parla e deve parlare ciò che sta nell' anima.

4. Ecco pertanto l' idea, che regola l' osservazione, l' imitazione, l' invenzione del poeta, cioè l' idea dell' uomo interiore, nel render viva la quale in immagini per mezzo di parole consiste la poesia. Di fatti, o essa pigli per sua materia sensibili esterni o interni o cose di pura intelligibilità, sempre si riferisce per modo diretto alla interiore natura che sente, pensa e ama. Certi sensibili esterni sono comuni all' arte del poeta, del disegnatore, del musico, cioè aspetti visibili e suoni, ma con relazione diversa. L' arte del disegno adopera invero i sensibili della vista, ma direttamente come visibili segni e non altro, benchè poi déstino in chi vede il significato di pensieri ed affetti; il poeta viceversa esprime immediatamente con la parola i sentimenti e gli affetti e l' idee, cagionate nell' animo dagli oggetti veduti: così, descrive Omero e il Tasso gli orti d'Alcinoo e d'Armida, pel diletto che viene da loro; narra il Manzoni gli affetti che nel cuore di Lucia svegliano i luoghi natii e come abbandonandoli essa li ricorda uno ad uno e lor dice addio; cantano i *Salmi* le cose dell' universo quasi parole che di Dio parlano all' intelletto. I sensibili dell' udito prende il musico bensì, ma direttamente come suoni e non altro, quantunque poi s' unisca loro nel pensiero di chi ascolta un significato intellettuale; il poeta invece, non solo ado-

pera suono di vocaboli, sì esprime immagini di cose sonore, per indi significare immediatamente l'effetto di tali suoni nell'animo: così le dolci querimonie dell'usignolo, a cui tolse il villano la prole, paragonate a'lamenti d'Orfeo, perduta Euridice, canta Virgilio; e il Petrarca: *Quel rosignol che sì soave piagne, Forse suoi figli e sua cara consorte, Di dolcezza empie il cielo e le campagne Con tante note sì pietose e scorte;* ondè poi alla sorte di esso paragona la propria. E quando trattasi dell'aspetto umano, spicca più la differenza tra poesia e arti figurative, giacchè il pittore o lo scultore disegna l'*Elena di Crotone* o la *Venere di Milo*, ma l'affetto per la bellezza e l'effetto di questa nell'animo vengon significati solo da parola: così Omero descrive la meraviglia de' seniori d'Ilio a veder' Elena, o dei Proci a veder Penelope, o Dante la trepida confusione di chi mirava Bice, *e gli occhi non l'ardiscon di guardare*, o il Petrarca, *da' begli occhi un piacer sì caldo piove.*

5. Talchè, rappresentando sensibili di vista e di suono, l'arti figurative o la musicale han relazione diretta co' sensibili stessi; ma, per mezzo de' sensibili, ha diretta relazione con la natura interiore la poesia. Non basta; sappiamo già che i sensibili esterni del gusto, dell'odorato e del tatto rappresentarci non può la musica o l'arte del disegno fuorchè indirettamente; come, vedendo in pitture fiamminghe frutti o pietanze, immaginiamo i sapori, e anche s'immaginano a sentire un suono di brindisi; ma il poeta con le parole significa immediatamente le *sensazioni* del sapore o

dell' odore o le tattili e il diletto che ne deriva e gli affetti che da quelle si occasionano, perchè i segni vocali son dardo che ferisce l' anima, significando tutto ciò che avviene dentro. Così, ne' conviti de' Proci a Itaca o degli eroi sotto Ilio ci figura sempre Omero la golosità oziosa de' primi e la faticosa voracità de' secondi; o l' Alighieri dice i tormenti dell' idropico assetato, e la rabbiosa bramosia che il maestro Adamo ha di bere una goccia d' acqua, e la più arsura che gli danno i freschi ruscelli del Casentino immaginati. Similmente, l' ambrosea fragranza che spira dal capo di Giove, second' Omero, e la *soavità di mille odori che faceva un incognito indistinto* nella valletta del Purgatorio, secondo l'Alighieri, e le *delicate* braccia onde Penelope cingeva il capo d' Ulisse, pur second'Omero, mettono in fantasia immagini olezzanti, e coniugali dolcezze sante.

6. Fin qui de' sensibili esterni; ma evv' inoltre gl' interni, che non hanno cioè attinenza con sensibili esterni e consistono nel sentimento de' nostri pensieri e affetti e che la sola poesia può rappresentare diretto all' immaginazione nostra; ne' quali poi sta la più propria e la principale parte d' ogni buon poetare. La drammatica infatti pone in dialoghi ed in soliloquj l' espressione di ciò che l' animo pensa e vuole nel suo segreto; soliloquj e dialoghi contiene anche la poesia narrativa, e tanto più, quanto più antica, i poemi dell' India per esempio, Giobbe, Omero, l'Alighieri; oltrechè dalla storia si distingue il racconto poetico, singolarmente perchè questo descrive ciò che negli animi

può passare, come i tristi pensieri d'Achille offeso; il poeta lirico, infine, canta gli affetti proprj, lamentanze pie di David o di Geremia, disperate del Leopardi, ammirazioni gloriose di Pindaro e amorose del Petrarca.

7. Le cose di pura intelligibilità, per ultimo, concepite dall'intelletto, il poeta significa direttamente (benchè le avvivi con sensibili fantasie), cioè la natura dello spirito, i concetti astratti e l'idee universali. Così, dice nella *Commedia* Jacopo del Cassero (*Purg.*, v), che l'anima gli *sedeva* sul sangue, e in Paradiso la spiritualità viene accennata dal *Poema Sacro* in lievi parvenze di luce, di canto e di moto, e nell'*Aiace* Sofocle fa sentire ad Ulisse la voce di Minerva non veduta, e dice il Tasso aver preso un Angelo figura di corpo aereo per sottoporsi al mortale sguardo, e l'Alighieri (*Par.*, IV, 40) nota espressamente, *Così parlar conviensi al vostro ingegno, Perocchè solo da sensato apprende Ciò che fa poscia d'intelletto degno*; e la poesia indiana poi talvolta finge comparire gli Dei con pupille *immobili* e sospesi da terra, per significare l'immutabilità, l'onniveggenza e la purità. Or non giungono l'arti figurative a tal segno. Nè queste o la musica posson significare immediate idee astratte, perchè disegno e suoni operano su' sensi a destare percezioni determinate, mentre la parola dardeggia direttamente l'intelletto; così, le prime parole di Saul nell'atto secondo dicono, *Bell'alba è questa; in sanguinoso ammanto Oggi non sorge il sol, più lieto giorno Prometter parmi;* dove *bell'* alba e *più* lieto e *oggi*, sono concetti e parole di confronto, e

quind' astratte, benchè unite ad immagini. Ecco il perchè a' soli poeti torna possibile un linguaggio figurato, cioè di paragoni espressi o no, mentre l'altre arti son costrette a sensibili percezioni senza confronti. Finalmente l'idee universali di verità, di bellezza e di bene, il poeta esprime vivo in sentenze, com' allora che Ulisse dice all'unico fra' Proci non ucciso, a Medonte: *Tu se' salvo, affinchè conosca per te o racconti agli altri, quanto più giovi bene che mal fare.*

8. Segue da tali premesse, che poichè l'idea regolatrice del poeta è il concetto della nostra natura interna, e che indi lo scorge a osservarla e ad imitarla ed a trarne l'invenzioni, *tanto più alta* diremo *la poesia, quanto più rende viva immagine dell' uomo interiore.* Immagine, perchè non si tratta (ripeto) di speculazioni dottrinali, ma d'incarnare immaginativamente la notizia o l'idea di quel che siamo noi, e del nostro sentire, del nostro pensare, del nostro amare, rappresentando ciò con verosimiglianze individuate o viventi, o quasi persone che vivano in fantasia; come si fa ne' drammi, ne' racconti e nella poesia lirica. L' Alighieri distinse da par suo mirabilmente l'immagine dell' uomo esterna dall' immagine interna, cioè l'aspetto umano che gli occhi posson vedere, da' fatti che succedono interni e che solo la coscienza sa, o che possono arguirsi da' segni esteriori; perchè Virgilio dice a Dante (*Inf.*, XXIII, 25):

.... S'io fossi d'impiombato vetro,
L'imagine *di fuor* tua non trarrei
Più tosto a me, che quella *d'entro* impetro!...

e intendeva significare i pensamenti e i sentimenti di Dante, indovinati da Virgilio. Però il divino poeta usa similitudini a modo di questa (*Inf.*, IX, 4):

Attento si fermò, com' uom ch' ascolta

e che già sentii riprendere da taluno, quasichè sia un paragonare lo stesso con lo stesso, perchè Virgilio era lo stesso che ascoltava e che paragonavasi a chi ascolta; ma il censore non avvertiva, che l' Alighieri dall' esterna immagine argomenta l' interna, e che sono due rispetti collegati, ma distinti, e però confrontati; ond' è modo efficacissimo e bellissimo, e che invero spiega quant' ho ragionato fin qui. La poesia è dunque l'*immagine* della coscienza umana.

9. Se tanto più alta è la poesia, quanto più rende immagine dell' uomo interiore, aggiungo, e *quanto più rende immagine di ciò che l'uomo dev' essere*. Di fatto, la poesia com' ogni arte del Bello, si genera da esaltazione di sentimento, talchè in quest' elevamento dell' anima tendiamo a ideare, a immaginare, ad esprimere quanta più eccellenza si può nel soggetto d' ogni arte; onde, nel soggetto suo, il poeta è disposto a rappresentare la eccellenza maggiore ch' egli può della natura umana poetando. Però, come la tendenza al perfezionamento vers' un termine infinito è agli uomini comune, così comune agli uomini è la tendenza di poetare; non già perchè tutti sappian poetare a modo, ma tutti abbiamo poetiche immaginazioni o le amiamo in altri; ond' è sì consueto a tutt' i popoli e in tutte l'età dell' uomo il novellare, o le finzioni di leggen-

de, ove s'immagina sempre qualcosa che levasi oltre l'ordinario degli aspetti umani e delle cose umane. Per fermo, respira poesia l'animo nostro, e quanto essa in un popolo è più bella e più amata, più l'uomo è vero uomo, giacchè il poeta dà in amabili fantasmi le parvenze del segno ideale, a cui mirano le menti, anticipata con immagini la divinata realtà, e con le verosimiglianze il vero desiderato. Talchè, ogni sentimento più alto ritrovando sè stesso nella poetica elevazione, quindi avviene, che canta il marinaro e l'agricoltore, il devoto co' salmi e il soldato con gl'inni guerrieri, o di poetiche fantasie tutti ci ricreiamo nei teatri e ne' libri, vivendo noi di poesia piucchè di realtà, perchè a tale rispetto la poesia è la realtà più vera. Che parlasi dunque di poesia necessariamente finita? Non può la poesia morire, finchè vive la coscienza; e chi vuol togliere quest'arte dal mondo, toglie per parte sua il vivere civile; chi poi la corrompe, tenta (non volendo) di ripingerci addietro nella barbarie.

10. Non avvi pertanto alcun dubbio, che come i disegnatori tendono alle più elette forme visibili, o come tende il musico alle più elette forme sonore, così tende il poeta, che sia poeta vero, *alle più elette forme dell' animo umano.* E ciò sta nell' universale sentimento, perchè quando taluno, nel parlare ad altri di quant' un uomo, ed un popolo, un' impresa pubblica o privata, un affare grande o piccolo, può riuscire o si desidera che riesca ottimamente o a non comuni effetti, avviene che l'ascoltatore risponda: è poesia; signi-

ficando in sostanza, ch' egli non crede a tale possibilità, ma ch' essa è idealmente bella ed egregia, come a' poeti s' appartiene immaginarla. Quindi la coscienza dell' interiore nobiltà e il misterioso correre del nostro desiderio a più altezza, echeggia o dev' echeggiare nella poesia; ch' è appunto quel medesimo desiderio di perfezione in bellezza d' immagini, o il sospiro di più alte cose in formosità di parole. Come i tronchi d' olmo e di quercia e d' abete prendono nel cantiere forma di timone, di carena, di ossatura, di tavolato e d' antenne, onde poi la nave corre a porti lontani, e su' fianchi spalmati ballano i riflessi dell' acque, così è la vita umana, e così ella si forma e veleggia e così riceve i riflessi d' ogni cosa; e la poesia è immagine di tutto ciò, e quindi l' ama ogni popolo che non abbia perduta l' umanità. Segue infatti che, come l' esaltazione della umana coscienza tanto è maggiore, quanto più ella si profonda in sè, a quel modo che l' aeronauta si può sollevare in aria per la gravità dell' aria stessa, e invece dov' ella è rarefatta, l' aerea nave non sale più oltre; così, quant' un popolo è più consapevole di sè medesimo, tanto più ama il poetare alto, e quanto più si dissipa e traligna, tanto più appetisce ignobilità di poeti bastardi o abborre da ogni poesia.

11. Bisogna poi considerare altresì, che apparenti contraddizioni del mondo materiale con la vita nostra e reali contraddizioni dell' operare umano co' fini morali contristano l' uomo; e se queste vengono risolute dalla religione con la speranza e dalla filosofia col ragionamento, la poesia le risolve con la bel-

lezza, cioè con immagini d'armonia eterna, le cui note son giustizia e amore. Per verità, quando razzi di saette guizzano in un batter d'occhio da una parte all'altra del cielo nemboso, e poi un fragore rimbomba quasi fracasso di vasta rovina, e spesseggiano i lampi, sicchè la terra par mandi faville, e il mare quasi abisso di tenebre mugge spietato, se pensiamo a' marinari od a chi non ha tetto; e se miriamo artiglieri scherzare, appoggiati al cannone che, desolando tante famiglie, vomiterà la morte; o se negli ospedali ci suonano all'orecchio i lunghi lamenti di creature divise dalle lor madri, di tante madri che hanno lasciato a casa i loro bambini, di poveri vegliardi che non riposano gli occhi moribondi ne' loro nepoti; o a vedere tante seduzioni che riescono, tanti seduttori che sono amati, e il puro amore tradito, e ottener lode di carità patria chi vitupera la dignità immortale dello spirito; in verità, dico, i terribili misteri della vita sentiamo necessario ci vengano spiegati e consolati, e sente ognuno tale necessità (se no, che resteremmo noi a fare qui?); e delle spiegazioni che l'intelletto porge con iscienza e il Cristianesimo con fede, la poesia immagina le parvenze rilucenti. E che altro è, infatti, la *Divina Commedia?*

12. Queste due qualità, l'ammirazione di nobili pregj umani, e la riparazione de' disordini, spettano ad ogni bella poesia del tempo antico e del nuovo, benchè per cagione del Paganesimo gli antichi l'una cosa e l'altra non vedessero chiara e senz'errori. Riparazione del connubio violato e dell'ospitalità offesa

è l'*Iliade*, e di questa poi è anche l' *Odissea*, e i due poemi celebrano eroi. Nelle tragedie greche si manifesta evidente l'intenzione che tutto grandeggj, virtù, vizj, vigore d'animo e dolori, ma perchè tutto levi a grandezza l'animo di chi ode; oltrechè il tragico cerca più che può di riparare con tradizioni religiose all'empietà o atrocità delle favole: ond'il *Promoteo* d'Eschilo pone il Fato dominatore di Giove tiranno e fa balenare arcana la predizione d'un tempo riparatore; le fatali necessità poi d'Edipo incestuoso e degli eccidj fraterni Eschilo spiega per oracoli d'Apollo non obbediti da Edipo stesso, e per maledizioni paterne a'rei figliuoli, come Sofocle di queste cantò più chiaramente nell'*Edipo Coloneo;* e Sofocle per comandi di Apollo vendicatore spiega il freddo matricidio d'Oreste, com'Eschilo gli trae contro l'*Eumenidi*, e la *trilogia sublime* di lui è una serie d'espiazioni che terminano in riposo di giustizia ristorata. Similmente, dopo la caduta dell'ingiusta Ilio, la giustizia d'Enea rende lui degno di rifabbricare Ilio in Italia. Ebbero i poemi cavallereschi 'l doppio fine, l'eroismo da un lato, e riparare con esso le ingiustizie dall'altro; e tale intendimento avvivò la drammatica sacra e popolare del Medio Evo, non ancora terminata in tutto fra noi. Del resto ciò risplende a maraviglia nel Tasso, e nella drammatica francese del buon tempo, e incomparabilmente nell'Eschilo d'Inghilterra. Onde i poeti satirici, come il Tassoni nella *Secchia rapita*, e più celatamente l'Ariosto, schernendo le futili braverie, mandano il pensiero alla bravura vera ed a più giusti proponimenti.

13. Tal dottrina è sì vera, che i poeti scettici stessi, dove restano poeti, si sentono costretti ad ammirare qualcosa d'interno, di spirituale, d'umano, dell'interiore umana consapevolezza; come della madre sua scriveva bellissimi versi l'Heine sogghignatore. Prendiamo fra le poesie di Giacomo Leopardi quella ch'esso intitola *Risorgimento*. Narra, come gli fossero mancati a un tratto i *dolci affanni della prima età*, i suoi del cuore profondo *teneri moti* che rendevano grata ogni cosa, e li piangesse oramai perduti. Ma succedette un più fiero stato; egli giacque *insensato, attonito*, e il cuore, quasi *perduto e morto, s' abbandonò. Qual fui! quanto dissimile Da quel che tanto ardore, Che sì beato errore, Nutrii nell' alma un dì*. La rondinella, l'autunno pallido, la vespertina squilla, il tramonto del sole, i lamenti dell'usignolo entro una valle, gli sguardi furtivi ed erranti, una mano candida e nuda, furono *invano* al suo *duro sopore*. Ma poi subitamente il cuore si ridestava: *Chi dalla grave, immemore Quïete or mi ridesta? Che virtù nuova è questa, Questa che sento in me?... Meco ritorna a vivere, La pioggia, il bosco, Il monte, Parla al mio cuore il fonte, Meco favella il mar*. Tuttavia il gelido dubbio resta, e quindi a lui la verità d'ogni cosa pare infausta: *Mancano, il sento, all'anima, Alta, gentile e pura, La sorte, la natura, Il mondo, la beltà;* ma se tu, o cuore misero *vivi*, chi gli *dà* la vita non chiamerò *spietato*. Fra'dubbj dolorosi e contradittorj, palesemente tal canto esprime l'ammirazione infocata di cose interiori, dell'animo, de' suoi moti gentili e puri, del suo parlare con la natura e della natura con lui; anzi, con vocabolo espresso

lo dice l'egro poeta: *e de' suoi proprj moti Si maraviglia il sen!* Per costrutto, in que' versi a che cosa egl' intende? Non ad altro che a darci un' immagine del suo interno, e del correre i suoi desiderj cupidamente a una beata vita d'intelletto e d'amore.

14. Per questa elevazione del sentimento che implica l'ammirazione di quanto evvi o può esservi più alto nell' uomo interiore, la poesia offerisce in immagini di fantasia l'universalità dell' intelletto, che abbraccia col pensiero tempi e luoghi lontani, estemporaneamente, sopra i limiti d'ogni spazio; e però, tacendo pur qui la rappresentazione poetica di vaticinj anche fra gli antichi, come il *Tiresia* d' Eschilo e di Sofocle, vuole accennarsi almeno che codesta legge ne dà suprema ragione di tutte le immagini e di tutto lo stile poetico. E perchè mai? Perchè, mentre lo storico va di tempo in tempo con la memoria e di luogo in luogo, e di cosa in cosa, per contrario la poesia finge immagini del passato e dell' avvenire come presenti, e altresì come presente il più o il men lontano ed il remotissimo, e accosta in unità di figure o di metafore più oggetti; e con ogni cosa razionale o muta di ragione, fornita di sensi e insensibile, parla, come simulacro dell' impero universale che lo spirito ha o dee avere su tutta la natura. È una visione immaginosa; come la scienza è una visione intellettuale. Però la poesia, quand' anche si riferisce a cose *reali*, per la fantasia si distende nel *verosimile*, seguitando codesta legge immaginativa, piuttostochè le reali apprensioni successive di tempo e di spazio, e sollevandosi alle

possibilità ideali, piuttostochè rimanere nelle ristrette attinenze del senso e della memoria. Indi Virgilio, dopochè nel secondo libro delle *Georgiche* ha detto voler parlare specificatamente degli alberi, di loro coltivazioni e di lor frutti, aggiunge che questo egli farà *non.... carmine ficto*, cioè non secondo poetica finzione, ma per trattato precettivo (v. 45).

15. S'arguisce, che distinguendosi la poesia per verosimiglianze immaginative da reali racconti e da opere scienziali e dall'oratoria, nondimeno, tutte le volte poi che il discorso storico, dottrinale, oratorio, prende per elevato sentimento immagini di verosimiglianza, che superi fantasiosamente le temporanee o locali necessità, ivi è più o meno partecipazione di fantasia poetica e di stile poetico. Se, per esempio, fermandosi nel raccontare, lo storico dà in esclamazioni d'ira o di sdegno, quasi parlando a coloro di cui egli narra, ivi è poesia; se l'oratore, come Demostene fa o Cicerone o il Bossuet, volge il discorso anco alle cose inanimate, ivi è poesia; se lo scienziato, specialmente ne'dialoghi, finge verosimili personaggj che parlano di scienza, tal finzione si è dramma o poesia; se tutti poi adoperano linguaggio figurato e metaforico per interiore vivezza d'immaginativa e per avvivare il discorso, è poesia per ciò. Varj gradi ha pertanto tale partecipazione, misurata dal gusto a seconda degli argomenti e del fine; sicchè, ad esempio, le *Georgiche* di Virgilio ne partecipano più altamente che non il *Trattato* di Columella o di Catone il Vecchio, e quindi esse prendono il verso. Giac-

chè il verso più propriamente dà segno della concitata fantasia, benchè pur la prosa s' addice a schiette finzioni poetiche di men fervido sollevarsi con l' immaginativa, come i Romanzi greci e i moderni. Onde arguiamo quanto arbitrio sia rimovere dalla prosa ciò che taluni chiamano lingua poetica, mentrechè quasi ogni parola poetica (salvo cioè le pochissime oramai convenienti solo al metro, come *spirto* e *alma*) possono trovar luogo nel parlare sciolto, purchè respirino poesia i pensieri dell' anima.

16. Immagine della coscienza pertanto è quest' arte e in ciò differisce dall' altre arti del Bello, come, per essere ripensamento scientifico della coscienza umana, da ogni altra scienza si distingue la filosofia; e che invero altro sia considerare direttamente i sensibili esteriori, e altro direttamente considerare ciò ch' entro di noi avviene, mostrano i fatti più volgari. Talchè i sensibili esteriori, comuni alla musica ed all' arti del disegno, la poesia risguarda immediatamente in relazione con gli affetti e co' pensieri dell' uomo; ed essa può avere perciò a soggetto anche i sensibili esterni d' ogn' altro senso, non comuni all' altre arti; essa unica può immediata rappresentare i sensibili interiori e le cose intellettuali; onde la poesia *rende immagine dell' uomo interiore*. Ma inoltre, dà immagine dell' universale tendenza verso la perfezione, com' ogni poeta vero ci rafferma con gli esempj; sicchè poesia comunemente significa ciò che di meglio può idealmente pensarsi ed immaginarsi, ed essa quindi rappresenta le più *elette forme dell' anima*, e immagina le armo-

nie, dove si compongono in pace l'apparenti o reali contraddizioni del mondo, e mostra immaginativamente l'universalità del pensiero sopra il tempo e lo spazio, come le scienze la mostrano intellettualmente. Tanto perciò è più alta la poesia, *quanto più rende immagine dell'uomo interiore e di ciò che l'uomo dev' essere.* Raccolti ed astratti piucchè i musici e i disegnatori sono per questo i veri poeti; come Virgilio, percosso nell'anima da ingente amore delle sue dolci *Muse, ingenti percussus amore* (*Georg.*, II, 476), come Dante solingo e tacente, o il Petrarca che misurava *solo e pensoso i più deserti campi,* e il malinconico Tasso, e l'Alfieri che (Foscolo, *Sepolcri*)

.... errava muto
Ove Arno è più deserto, i campi e il cielo
Desioso mirando . . . .

Falsa poesia è pertanto quella che sta solo in rappresentare immagini esteriori, o che all'opposto senza immagini vive astratteggia filosofando; e falsa poesia è l'altra, che ammira futili cose, anzichè la nobiltà dello spirito umano e i suoi destini, o che all'opposto non ammira niente, scettica o sensuale. Pensino i poeti, che le loro immaginazioni rappresentative della coscienza possono signoreggiare la coscienza nostra; e però la voce loro risuoni potentemente alta per incitare l'uomo e i popoli verso i lor' alti fini; come, perchè si distenda il destriero con più ardenza verso la mèta, forte leva un grido il cavaliere.

CAPITOLO XLIII.

Le specie della Poesia.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Tre modi principali della poesia: espositivo, — 3. narrativo, — 4. dialogico. — 5. La poesia par talora non essere imitativa nè inventiva, se cade in soggetto reale. — 6. Si scioglie la difficoltà, distinguendo allora il soggetto reale dalla rappresentazione immaginosa. — 7. Indi è varia l'attinenza fra la poetica rappresentazione ed il soggetto. — 8. Idem. — 9. Indi anco è vario lo stile figurato nella poesia espositiva, — 10. o nella narrativa, — 11. o nella dialogica. — 12. Anche il numero musicale dello stile diversifica. — 13. Idem. — 14. Diversifica pure l'origine de' tre modi principali di poesia, l'espositivo precedendo a tutti, — 15. e poi al drammatico il narrativo. — 16. Conclusione.

1. Alla poesia dunque, mercè la parola, fornisce l'uomo interiore il soggetto immediato, perchè a questo si riferisce l'idea che governa l'arte poetica; e però negl' intimi fatti dell'anima umana e nelle relazioni d'ogni altro fatto con quelli consiste per tale arte la materia d'osservazione assidua e profonda, ond'esce la imitazione del poeta e la invenzione d'immagini con verosimiglianza: talchè, se la filosofia ci mostra che cosa è la natura umana reale, invece la poesia ci rappresenta l'uomo verosimile, in cui l'uomo vero riconosce

sè stesso. E siccome poi da un'esaltazione di sentimento trae origine l'estro degli artisti, e quell'esaltarsi consiste in tal grado d'intensità quanto al concepire od all'immaginare, in tal grado d'eccellenza quanto alle cose ideate o all'immaginate, che molto supera l'intensità e l'eccellenza comune, segue che la poesia, intensamente e con suprema perfezione, concepisca e immagini la coscienza umana. E poichè rappresenta vizj misti a virtù, appariscono i fantasmi poetici com'il nembo, che, oscuro di sotto, risplende sopra ne'raggi del sole fiammeggiante. Or dal modo di rappresentare la coscienza umana si generano le diverse specie di poesia, com'è da vedersi.

2. E infatti, dove cercheremo noi la norma per detta distinzione? Certamente nel soggetto essenziale o immediato della poesia; giacchè non dobbiamo arbitrariamente foggiare le distinzioni specifiche, o con empirismo cieco annoverarle; ma in quel modo che da un seme si mira crescer la pianta, così dal soggetto dell'arte si scorgono derivarne i modi principali e le loro leggi. Rammentiamoci dunque, che la poesia non è un discorso speculativo della coscienza, bensì rappresentativo; e che rappresentare val quanto render presente l'uomo co'suoi pensieri e sentimenti all'immaginazione degli uomini. Sicchè il pensiero non rimane astratto, ma prende immagine di persona vivente, che pensa, sente, vuole, Saul, Amleto, Tancredi, Achille. Or questo soggetto può avere con la mente del poeta una *triplice* relazione, da cui sbocciano *tre forme* principali di poesia. La persona, di cui si rappresenta il

pensiero, può essere il poeta stesso, e abbiamo la poesia *espositiva;* nella quale il poeta espone i proprj concetti *come suoi proprj*, le sue immaginazioni e gli affetti. V'hanno di questa poesia molte specie: la *Lirica*, in significato stretto, e che celebra cose religiose o civili, come gl'*Inni sacri* del Manzoni e la canzone di Giacomo Leopardi *All'Italia;* la *Melica* (direbbe il Foscolo), cioè l'amorosa, come le poesie del Petrarca, o i versi di Saffo; la dolente o *Elegiaca*, per esempio i *Tristi* d'Ovidio; e anche la *Satirica*, quantunque, per il già detto altrove, sappiamo ch'essa partecipa bensì di poesia, ma essenzialmente poesia non è, salvo allorchè si cangia in poema, com'il *Don Chisciotte* del Cervantes e il *Giorno* del Parini, o in dramma, come le *Commedie* d'Aristofane o del Goldoni: ma tutte le specie si somigliano in questo, che il poeta espone in loro fantasiosamente i proprj pensieri, e mette innanzi alla fantasia de'lettori o degli uditori sè stesso, che ama, odia, s'allegra, si contrista, dà lode o biasimo, ammonisce o riprende. Tanto è vero tal fatto, che i poemi, dove tra'personaggj si mescola il poeta com'attore o personaggio anch'esso, prendono di necessità un che lirico, elegiaco, satirico, espositivo insomma, e n'abbiamo la prova ne'*Poemetti* d'Ossian o nella *Commedia* di Dante.

3. Può accadere in contrario, che la persona e le persone, di cui si rappresenta il pensiero, sien distinte dal poeta. Bensì due diverse relazioni posson correre fra lui e la sua rappresentazione; o mostrando sè medesimo nel suo poetare, o nascondendosi. Come può

egli mostrare sè il poeta, non rappresentando sè medesimo qual soggetto di poesia? In questo modo, ch'egli apparisca l'autore della rappresentazione poetica. Ed ecco la poesia *narrativa* (*narrazione poetica*, s'intende, non già la *storica*); perchè il poeta, esprimendo le immagini proprie, le finge quasi persone vive da lui distinte, e di cui narra i sentimenti, non che i fatti che da' sentimenti procedono verosimilmente. Grande varietà di specie secondarie si comprendono per fermo in tal poesia narrativa; giacchè altro è un poema eroico d'illustri geste, come l'*Iliade,* altro un poema tra eroico e novelliero fantastico a guisa de' poemi cavallereschi, altro un poema di visioni, come la *Divina Commedia,* altro un poema eroicomico, per esempio la *Secchia rapita*, e altro un poemetto di fatti amorosi, come alcuni di Callimaco e di Catullo, e poi altro un romanzo, e via via; pur tutti convengono in ciò che il poeta finge narrare de'fatti, e mostra sè narratore. Poichè nulla si può separare nel mondo, anche i poemi hanno del lirico, quando, per esempio, il poeta invoca le Muse o Dio ispiratore; hanno ancora del drammatico, se il poeta mette in dialogo i personaggj rappresentati, talchè il poema suo Dante chiamò *Commedia;* e pur sempre, in questi casi ancora, il narratore indica sè, dicendo: Ulisse o Enea, Sordello o Tancredi, così parlò.

4. Può accadere finalmente, che non solo il poeta non rappresenti più sè medesimo, e non solo rappresenti altra coscienza d'uomini e i fatti loro, ma nasconda poi sè com'autore della rappresentazione. Or

qual modo di poesia evvi allora? La poesia *dialogizzante* o *drammatica*. Questa è multiforme, invero; dagl'*Idillj* di Mosco e del Gessner, dai *Drammi pastorali* del Tasso e del Guarini, fin'alla commedia od alla tragedia, fino alle tragediette e commediuole che valgono per lettura, come alcuni dialoghetti di Luciano: pur sempre avvi ciò di comune, che ivi essenzialmente il poeta nasconde sè nel parlare altrui. Questi son dunque i modi principali del poetare, l'*espositivo*, il *narrativo* e il *dialogico*; quantunque si dieno anche i misti, giacchè un poeta come l'Alighieri può comprendere nel suo lavoro una doppia o triplice forma di rappresentazione, ovè bensì l'una o l'altra prevale. Ma, qual ch'ella sia, offre un'immagine d'esaltamento; talchè suol dirsi comunemente (mi piace ripeterlo), quando de'fatti umani giudichiamo più per verosimiglianze ideali, che per esperienza di fatti, e più per immaginazione di desiderio, che per ordinaria probabilità: tu sei poeta, o, questa è poesia; detti che spesso manifestano la volgarità di certuni, a'quali ogni alto pensiero sembra fuor del reale; ma che dimostrano infine, la poesia per comune sentimento consistere in verosimiglianza d'egregie cose per altezza d'animo e di fantasia rappresentate altamente.

5. Ogni poesia si distingue pertanto in queste tre specie. Or quali ne saranno le leggi? Leggi di rappresentazione immaginativa, leggi di stile poetico, e leggi d'origine successiva. Per esaminare le prime si risponda breve al quesito: vi ha poi sempre un che imitato e inventato in queste tre specie di poesia, piuttostochè

fatti e cose reali? Per esempio, fra le poesie più solenni del mondo evvi l'Inno di Mosè, dopochè gl'Ebrei ebbero passato salvi da Faraone il Mar Rosso: *Cantiamo al Signore, perocch'egli s'è gloriosamente magnificato; cavallo e cavaliere gettò in mare*, ec.; ma quel cantico risguarda un reale avvenimento, che crediamo prodigioso noi Cristiani e gli Ebrei. Fra l'*Odi* d'Orazio, le romane di argomento (la *seconda* per esempio del *secondo* libro e che il Bindi a ragione chiamò veramente romana) risguardano Roma qual'essa era; e, in ispecie, l'ode accennata parla del ben'educare la romana gioventù secondo gli esempj de'maggiori; affinchè per tralignata istituzione de'giovani non rovinasse la patria, come seguì. Ma gli esempj sarebbero troppi, giacchè tutt'un esempio n'è Pindaro di cima in fondo. Se il poeta parla di sè stesso, come dell'amor suo il Petrarca, il soggetto è reale; reale, se il poeta parla de'tempi suoi e del suo paese, com'il Petrarca medesimo nella canzone *All'Italia;* reale se parla de'tempi passati, come Virgilio nel sesto libro dell'*Eneidi*. Non sembra dunque che in poesia sempre s'imiti o sempre s'inventi con verosimiglianza, piuttostochè ritrarre con verità. Un ritratto di pittore o di scultore imita l'originale, perchè altro è questo, e altro è l'immagine sua e, in quanto lo imita con segni rappresentativi, è un che nuovo, cioè una invenzione; ma quando *storicamente* si discorre de'fatti, allora il soggetto sembra un solo, cioè i fatti stessi e non altro.

6. Nel chiarire la differenza tra il modo *storico* ed il *poetico* sta la soluzione del quesito. Nessuno dun-

que mette in dubbio che talora il poeta imiti e inventi; giacchè, per esempio, chi direbbe mai cosa storica il *Sogno d'una notte d'estate* dello Shakspeare, o l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, e il *Don Chisciotte* del Cervantes, o le *Commedie* del Goldoni e del Molière? Vi ha talvolta perciò l'argomento che senza dubbio è inventato *di pianta*, benchè gli fornissero materia cose reali e imitate. Altra volta si trasforma in verosimile il vero e in ideale il reale, quando la storia (per esempio) si trasmuta più o meno dal poeta, e indi cessa d'aver natura storica; e ciò accade nel sesto libro di Virgilio, perchè ivi la storia mostrasi viva con ombre immaginate dal poeta negli Elisi; o accade altresì nelle tragedie, perch' ivi discorrono i passati come presenti, discorron dell'anima loro, che il tragico verosimilmente interpretò, anzichè potergliela narrare gli storici. Ma quando poi si tratta davvero di cose storiche, può sorgere il dubbio. Sì certo, di cose storiche o reali e non alterate; ma non in *modo storico* nè dottrinale. Qui viene a sciogliersi la difficoltà. Un biografo fa il racconto della propria vita, e anche de' suoi pensieri occulti, ma il fine suo è che i lettori lo conoscano; narra lo storico umani avvenimenti, e il fine suo è di darne conoscenza; quando il poeta, invece, favella di sè o d'altri, non si propone già di far conoscere, ma di far' ammirare. Ammirar che cosa? Ciò ch'egli di sè o d'altri rappresenta con *immaginazioni* d'animo esaltato. Semplice racconto non v' ha, come in una biografia, od anche in una storia, bensì una *rappresentazione immaginativa*. Gli amori del Petrarca? Vedete differenza tra quanto egli ne dice in lettere famigliari, e quello che

ne canta ne' versi suoi, dove storica narrazione proprio non c'è, sì un'immagine del suo affetto viva e presente. Ivi parla, ivi ama, ivi si duole o s'allegra, quasi Laura lo senta, e finge visioni sovrumane. Però, mentre il racconto d'una vita o de' fatti d'un popolo è sempre singolo, nè può recarsi ad altre persone, un canto poetico viceversa, esprimendo verosimiglianze ideali per via d'immagini, può recarsi ad universale significato; tantochè, per esempio, i *Salmi* ebrei di penitenza ripete ogni anima penitente. Tal poesia, pertanto, è imitativa pur essa, e inventrice. Che cosa imita? Gli affetti e pensieri e fatti del poeta. Che cosa inventa? Una rappresentazione per immagini di fantasia e per fine di bellezza. Or ciò appartiene solamente alla poesia espositiva, mentre la narrativa e la dialogica non si curano di ritrarre nelle immagini la realtà fedelmente.

7. Nulla evvi d'arbitrario ne' fatti naturali, e nulla d'arbitrario v' abbiamo da mettere noi, ma semplicemente scoprirli e trovarne la ragione o legge; che, rispetto alle specie della poesia, consiste nel diversificare la rappresentazione immaginosa secondo i tre modi predetti, perchè l' attinenza di quella co' soggetti a cui si riferisce, diversifica essenzialmente. Il soggetto, a cui si riferisce la poesia espositiva, è reale, senz' alterarlo in alcun modo. Di fatti, il poeta o esprime i pensieri suoi circa sè stesso, come parlando de' suoi amori, o esprime i suoi pensieri circa oggetti reali, come Dio, la natura, que' tali uomini, un vincitore de' giochi olimpici, l' amata donna, imprese di guerra, glorie o sventure della patria, e somiglianti. Quel

ch' avvi d' imitato, d' inventato, di verosimile, di poetico, è la rappresentazione immaginosa dell' esaltazione di sentimento, e il mettere davanti alla fantasia immagini vive del soggetto. Per esempio, il Petrarca nella sua canzone *All' Italia*, dice: *Italia mia, benchè il parlar sia indarno, Alle piaghe mortali, Che nel bel corpo tuo sì spesse i' veggio*, ec.; non finge minimamente le condizioni dell' Italia nel suo tempo, e le dice talquali. Ma come? Parlando a lei, quasi a persona, e pregando, e sospirando; talchè la rappresentazione vera poetica è questa immagine dell' esaltamento proprio, che prende forme di fantasia. Il Cantico di Mosè si riferisce ad un reale avvenimento; ma ciò ch' avvi di lirico è la rappresentazione del sentimento religioso, il quale non racconta, sì parla con Dio ed esclama di gioia e d' ammirazione. Pindaro intorno agli atleti ed agli aurighi dice sempre il pensiero suo; cioè parla bensì di questi e ne parla con verità, e anco delle patrie loro, e di loro famiglie, o delle tradizioni sacre; ma in quanto egli ammira, nè il poeta ritira mai dall' ode la rappresentazione di sè medesimo, cioè dell' esaltarsi suo immaginoso nel celebrare cose illustri. La relazione precisa storica non può dunque alterarsi mai nella poesia espositiva, dacchè l' invenzione non cade ivi circa le cose, sì circa lo *stato d' animo* del poeta in ammirarle.

8. Il contrario accade nel poetare narrativo e nel dialogico; giacchè allora l' esaltamento poetico viene rappresentato dal poeta ne' pensieri altrui e ne' fatti che indi si fingono derivarne, quando pur v' abbia fon-

damento di storica realtà. Se il poeta, narrando fatti, li narrasse da storico, già poeta non sarebbe più; ma bisogna ch'ei per immaginazione li converta, non solo in fantastiche parvenze, come pur fa il poeta lirico, e in genere l'espositivo, sì ancora, trattandosi d'immaginare l'interno dell'altrui coscienza, il soggetto storico si abbandona di necessità per la verosimiglianza; sicchè il poeta non è costretto alla medesima fedeltà di chi espone i sentimenti proprj circa un soggetto reale. Infatti egli ci rappresenta quello che i personaggj sentono di sè o d'altrui, e quello ch'essi pensano; ma poichè immediata percezione di ciò che passa entro l'anima, non abbiamo fuorchè di noi, segue che il poeta finge, anzichè dir proprio ciò che è. Quindi, le cose di che trattano allora i poeti essendo in tutto immaginate, al poeta epico e al drammatico lice fingere ogni parte del soggetto suo (salva la verosimiglianza), quel che a poeta lirico non si concederebbe. Il Manzoni, per esempio, negl'*Inni sacri* non può inventar nulla quanto a' soggetti dell'Inno, e solo ripete i fatti biblici, aggiungendo l'immagine d'una religiosa esaltazione; ma il Tasso può inventare l'apparizione d'un Angelo a Goffredo, e Dante il triplice regno di vita eterna.

9. Tali son dunque le leggi d'attinenza fra l'immagini del poeta e il soggetto suo ne' modi principali della poesia. Corrispondono a quelle poi le varie leggi di stile poetico; perchè tutto nell'arte procede dall'interno all'esterno, come il fulgore degli occhi fiammeggia dal cuore. Il parlar figurato, chi non lo sa? è mas-

sima parte di stile rispetto alla poesia; giacchè ritrae, non il raziocinio speculativo, ma il pensiero avvivato d'immagini e di sentimenti. Or si vide a suo luogo, che il parlare figurato si distingue chiaro in due principali specie; l'una di comparazione, l'altra è d'affetto: così le metafore, o le similitudini, son paragoni più o meno espliciti; ma l'esclamazioni sono d'affetto, poichè palesano un moto interiore di gioia o di tristezza, d'amore o di sdegno, d'inclinazione o di repugnanza. Teniamoci presente la natura de' modi poetici, e scopriremo la qualità di stile figurato che a loro s'avviene, o che di fatto i maggiori poeti hann' adoperato variamente. Quale riputeremo noi convenirsi alla poesia espositiva e singolarmente alla lirica? Un linguaggio figurato d'ambedue le specie, un linguaggio figurato con grande ricchezza. E perchè mai? La risposta è semplice molto. Il poeta espositivo, e singolarmente un lirico, mettendo innanzi la persona sua, com'agitato è dal sentimento e dall'estro, dovrà soprabbondare in figure d'affetto; e quindi Pindaro e Orazio, il Manzoni e il Berenger, si fermano a mezzo, vanno rapidi da cosa in cosa, e così adoperano in abbondanza tutte le figure di affetto, rivelatrici del sentimento commosso. Ma il poeta lirico, altresì, s'esalta nell'ammirazione del proprio soggetto, e quindi le immagini ed i pensieri che quel soggetto chiama in folla, vengono ad unirsi ed a contrapporsi per impeto d'intelletto e di fantasia; sicchè Pindaro e Orazio, e gli altri poeti lirici sovrabbondan' ancora di metafore, d'esempj, di paragoni, e d'ogni altra figura comparativa.

10. Viceversa, quale reputeremo noi convenirsi stile figurato alla poesia narrativa? Il comparativo prevarrà per fermo all'affettivo: e la ragione di ciò è piana. Chi narra poetando, come fa un poeta epico, un romanziere, un novelliere, non palesa il sentimento suo come suo, ma l'altrui, cioè de' personaggj ch'egl'immagina nel suo racconto; e quindi l'affetto loro prende per necessità forme di narrazione, anzichè d'immediato movimento dell'anima. Discorrono sì fra loro, anche nel poetare narrativo, i personaggj, e quindi han luogo figure di sentimento; ma discorrono come il poeta narra ch'essi discorrono, anzichè mostrarsi nel dramma quasi presenti; talchè il colloquio loro apparisce in Omero men che in Eschilo e negli altri tragici concitato, i quali fan volgere il discorso da'loro personaggj al sole, all'aria, e alla terra e al fuoco, e a' venti, al mare, a' fiumi. Talvolta il poeta si arresta nel racconto, e dice il sentimento proprio: come il Tasso:

> Degne d'un chiaro sol, degne d'un vasto
> Teatro opre sarien sì memorande;

ma se queste interruzioni avvenissero frequenti, la poesia narrativa procederebbe contro natura. Non può dunque in essa prevalere lo stile affettivo, ma il comparativo; perchè la fantasia s'esalta nel raccontare cose mirabili, e indi vengono in copia le immagini con loro somiglianze o contrapposti; talchè Omero e Virgilio sovrabbondano di paragoni e di metafore. Dall'altezza d'un soggetto grande se scendiamo a soggetti meno elevati, lo stile figurato diminuisce; ma conservando

sempre la stessa propensione al comparativo piucchè all'affettivo.

11. Se tutto ciò va bene, or quale converrà stile figurato alla poesia dialogizzante? Certamente l'opposto che alla narrativa, cioè se in questa predominano le figure d'immagini comparate, in quella poi le figure d'affetto. E come no, se il dialogo specialmente drammatico e massimamente il tragico mette personaggj, come viventi, a dire degli affetti proprj e nascondendo del tutto il poeta; nè quasi persone che raccontino di sè stesse, ma in atto agitate da sentimenti vivi e diversi? Però nelle lor parole avvi esaltazione verosimile per natura di quegli affetti, ed esaltazione poi per l'immaginativa del poeta che trasfonde in essi l'impeto del suo estro; sicchè tutto figure d'affetto, interiezioni, esclamazioni, e via via, è tal parlare poetico, ma più il drammatico, e vie più il tragico; e si vede in Eschilo, nello Shakspeare, o nel *Saul* dell'Alfieri. Nè può mancare già lo stile figurato dell'altra specie, perchè la fantasia de'personaggj rappresentati ferve in uno stato di concitazione superiore all'ordinario, e ancora perchè si tratta di finzioni poetiche; ma nondimeno se un tragico si fermasse, come lo Shakspeare fa talora, in similitudini lunghe, a foggia di quelle che Omero usa narrando, ivi la tragedia parrebbe fredda, perchè un sostare troppo in paragoni a gente che parla operando e che dagli affetti vien tirata verso la catastrofe del dramma, non s'addice.

12. Pongasi mente; tant'è vero dall'intimo del-

l'artista e del soggetto suo generarsi l'esterno dell'arte, che a tali differenze corrisponde ancora il numero musicale dello stile poetico, quasi passo che a seconda degli affetti si muove più o men veloce, più o men lento. Elevazione straordinaria di fantasia e di sentimento vien significata dal verso, com'altrove notai. Ora, poichè la poesia espositiva, e segnatamente la lirica, tiene la cima di quell'esaltamento, segue ch'ella non comporti la prosa; e davvero, prose liriche a gusto non corrotto paiono stranezze: non già perchè nella prosa non possa l'estro accendersi talora, e sollevarsi quindi a un parlar figurato che sia lirico (di tal fatto i classici prosatori dann'esempio tutti, ed è poi secondo la natura); ma dico che in prosa i lirici rapimenti, se troppi e troppo continuati, somigliano a chi prende aria teatrale anche parlando con gli amici, ed è una stonatura. E anzi la poesia lirica chiede un verseggiare più diverso e più melodioso; e si riscontra in ogni popolo, chiunque paragoni con quelli d'Omero i metri di Pindaro e d'Alceo, con gli endecasillabi di Virgilio l'*Odi* d'Orazio, e con l'ottave dell'Ariosto e le terzine di Dante i *Sonetti* e le *Canzoni* del Petrarca; talchè la lirica può alla musica unirsi facilmente.

13. Ma se gl'*Inni* di Pindaro son *pieveloci* come il *pieveloce* Achille, viceversa è grave il numero di poesia narrativa. E perchè? Dal sentimento concitato prende velocità il numero, e in pacata narrazione si allenta. Indi la poesia narratrice, o non ammette musica, o piana e quasi monotona; ond'anche il nostro popolo negli stornelli ha vivissime cantilene,

ma nelle storie verseggiate un canto recitativo. Anzi, quando la narrazione poetica non sorge ad argomenti molto alti, nè rappresenta i gradi più segnalati dell'elevazione di sentimento, comporta fin la prosa, come ne' Romanzi greci e nostri, quantunque prosa che a numero musicale deve più accostarsi; ma, invece, lo Chateaubriand errò a prosare il poema suo de' *Martiri*, oggi dimenticato. Mirabile fatto! la poesia drammatica men'è figurata che non la lirica, pur figurata *d'affetto* più che la narrativa: ed ecco prendere presso i Greci e i Latini un metro più veloce dell'epico, più diverso, più capace di modulazioni, ma più che i metri lirici vicino al parlar naturale; e se fra noi serba l'endecasillabo, esso è più spezzato e variabile a' moti della passione. Poi, dove a sentimento lirico s'inalza maggiormente il dramma, ivi tra noi, come tra' Greci, diviene più lirico il metro, e si congiunge alla Musica; tra' Greci ne' Cori e tra noi nel Melodramma. E se la Commedia è meno elevata della tragedia, ecco la prosa; o se scritta è in versi, questi prendon suono che dalla prosa scostasi non molto.

14. Corrisponde infine a tutto ciò lo svolgimento delle tre forme poetiche, e la successiva origine loro, sempre a seconda della triplice attinenza, quasi trasformazione d'albero che aspetta impulso di varia stagione. Prima dovè nascere la poesia espositiva, la lirica singolarmente. O perchè mai? Dovè il poeta cantar prima ciò che più fortemente gli scoteva l'animo, cantare il sentimento che indi si moveva nel cuor suo; tanto più che la poesia lirica è tra le poesie la

più comprensiva, giacchè il poeta, esponendo i suoi pensieri, altresì racconta e dialogizza, nè al distinto si va se non dal più indistinto: e difatti, il Cantico di Mosè da' critici anco eccessivi vien reputato antichissimo; tra gl' Indiani la lirica de' Risci precedeva l' epopee; anteriori ad Omero ebbe la Grecia gl' *Inni sacri*, benchè sull' autenticità degli attribuiti ad Orfeo e a Lino si possa disputare, e tra' Latini precedè a Ennio ed a Virgilio la canzone panegirica de' trapassati; nell' Èra nostra i Lirici Provenzali, Siciliani, Toscani, Bolognesi precorrevano a Dante, che lirico bensì fu prima di scrivere la *Divina Commedia*, lavoro pur lirico ed espositivo, quantunque narrativo e due secoli anteriore all' Ariosto ed al Tasso.

15. Poi, per astrazione più alta, distingue dal sentimento suo le cose immaginate il poeta, ma dimostrando sè che le immagina; onde seguitò, e doveva seguitare la poesia narrativa; talchè, come il Tasso e l' Ariosto fra noi tenner dietro all' Alighieri ed alla lirica prima, così Omero agl' *Inni sacri*, e così pure ai Risci dell' India il *Ramayana* e il *Mahabarata*. Restava il grado d' astrazione supremo, cioè non solo distinguere dal sentimento proprio le cose immaginate, sì nascondere affatto la persona del poeta, e che quelle parlino quasi avvivate di vita lor propria, com' un figliuolo che nascendo si separa dalla sostanza de' genitori e respira, si muove, sente con intima e propria vitalità; grado a cui venne ultima, e dovè ultima venire la poesia drammatica, talchè agli epici succedè probabilmente Calidasa fra gl' Indiani, a Omero in

Grecia Eschilo e Sofocle, tra noi all' Ariosto ed al Tasso l' Alfieri. Certamente nel progresso della civiltà, nate in principio le forme principali della poesia, queste continuano compagne, o in un popolo sorge avanti l'una piuttostochè l'altra; ma che dapprima la legge di svolgimento fosse questa e non altra, lo dice la ragione, lo conferma la storia.

16. A quanto succede realmente dentro di noi, corrispondono per idea e per immaginativa le principali specie della poesia e la loro successione. In prima, di fatto, se pratichiamo uomini nuovi o leggiamo storie, si muovono gli affetti nel nostro animo, e allora il giudizio sugl' altrui atti e sentimenti va misto e confuso co' sentimenti nostri; la cui consapevolezza trae a sè l'anima per modo, che n' è piena ogni nostra parola. Così è la poesia espositiva, massimamente la *Lirica*. Indi passata la forza de' primi affetti, dall' opere altrui che vediamo e leggiamo, ci fermiamo di più ad arguire ciò che gli altri uomini possono in sè stessi pensare o sentire; ma come un discorso che noi facciamo intorno ai pensieri loro e sentimenti. Così è la poesia narrativa, e massimamente l' *Epica* e il *Romanzo*. Infine, raccogliendoci anche di più, separiamo da' fatti percepiti o letti ciò che inducemmo dell' altrui animo, e ce lo mettiamo dinanzi alla immaginazione quasi coscienza di uomini entro la nostra coscienza, ond' essi paiono tenere con noi e fra loro i discorsi, che noi medesimi porgiamo alle immagini loro interne. Così fa la poesia *dialogica*. Sicchè, prima si fa udire a noi la coscienza

nostra in modo prevalente, indi ella ci serve d'interprete nell'esperienza de' fatti umani, e infine dell'altrui coscienza trae in sè stessa la visione personificata. Principia dunque la consapevolezza privata, poi segue la consapevolezza più e più del consorzio, finchè l'astragghiamo e la personifichiamo nel teatro della mente. Nè altro è la poesia, se non immagine di questa consapevolezza propria e socevole. Però, da giovani, allorchè sulla riva de' fiumi nativi o nel dolce silenzio della notte leggiamo libri poetici, essi han tanto efficace potenza nel cuore profondo, dacchè in loro ritroviamo un' immagine della coscienza che fa dire *io*, e della coscienza che fa dire *noi*, sollevata in ordine chiaro, formoso, sensibile d' intelletto e di fantasia.

CAPITOLO XLIV.

Dell' idioma.

SOMMARIO.

1. Argomento. — 2. Lingua, in significato generale, è unità parlata della morale unità d' un popolo; — 3. e che mai non manca di segni per cose antiche, — 4. nè ha sinonimi perfetti. — 5. Le Parlate. — 6. I Dialetti. — 7. Le Lingue. — 8. Scelta fra le Parlate. — 9. Scelta fra' Dialetti. — 10. Distinzione d' una lingua da ogni altra lingua. — 11. Uso di lingua parlata, e uso di lingua scritta; — 12. — identici nell' essenza, e in che diversi. — 13. Come uso di buoni scrittori giova, — 14. e come giova uso di ben parlanti. — 15. Realismo e Idealismo nell' usare l' idioma. — 16. Conclusione.

1. Resta vediamo il buon' uso de' segni che appartengono alla poesia, cioè la lingua; indagine che risguarda bensì tutta l'arte del dire, non la poesia soltanto; ma poichè il buon' uso de' segni fa bello il dire o perfetto anche in iscienza od in eloquenza, non che in poesia, cade opportuno il trattarne ove si discorre della bellezza. Ora parlerò, dunque, dell' idioma o del linguaggio, ch'è materia esteriore dove si stampa lo stile; avvertendo, che singolarmente trarrò gli esempj od i fatti dall' idioma italico, ma che la dottrina è universale, o agl' idiomi tutti comune. Anche premetto,

che parlasi di lingua viva, non di morti linguaggj, per l'uso de'quali una regola soltanto c'è: impararli da'libri che restano e di maggiore autorità. Parlo di lingua viva, e però del come, uscendo dall'intima vita del pensiero, si formi la vita naturale d'un linguaggio, e indi s'adoperi questo vivamente con arte bella. *Non lavare i panni con mani unte,* dice un proverbio sapientemente; ossia, non trattare di bontà senza bontà, non educare senz'esser'educato, nè fare insomma nulla di ciò che non sii ben disposto a farlo bene; così di bel dire non tratti chi non sia puro e bel parlatore. Or valgami solo una qualche diligenza e uso materno.

2. Poichè pertanto la lingua, genericamente presa, è ordine di segni vocali del pensiero e, mediante il pensiero, delle cose, procede perciò dall'intima vita del pensiero stesso; e non già dal pensiero solitario, ma dal comune sentimento d'un popolo, giacchè le parole sono ad un popolo segni comuni. Necessariamente adunque ogni popolo ha una lingua in questa generale accezione, ossia ordine di voci corrispondente a ordine di pensieri; poichè tutto ciò che un popolo sente, concepisce, immagina, vuole, o che da'bisogni suoi e dalla socevolezza vien tratto a significare, gli fa trovar vocaboli e modi quant'abbisogna per significarlo. Naturalmente non indaghiamo qui la prima origine degli umani linguaggj; e supponiamo anzi per la formazione d'una lingua particolare la totalità delle sue cagioni, vo'dire la tendenza interiore dell'animo e della socevolezza da un lato, dall'altro la trasmissione antichissima d'un linguaggio che si trasmuta, e da un altro lato ancora le

attinenze tra schiatte e nazioni e popoli varj, e la efficacia de'climi e la conformazione degli organi; ma notiamo qui che in un popolo particolare quella particolare natura d'idioma viene informata dal pensiero e dalla necessità di comunicarlo gli uni agli altri. Talchè, come secondo le più strette attinenze civili si forma l'unità collettiva d'un popolo, unità cioè di bisogni materiali intellettuali e morali; così a quest'unità intima corrisponde l'unità esterna del suo linguaggio, quasi sensibile individuazione di morale unità. E com'a vedere in terra e sugli alberi e ne'canestri abbondanza di fragole o di ciriege, l'occhio per la loro fresca giocondità si rallegra; così la vita spontanea de'linguaggj è rallegratrice dell'intelletto, manifestando immediata il sentimento di chi parla senz'artificio.

3. Da questa individuazione della lingua, ch'è *unità parlata della morale unità d'un popolo,* tiriamo due conseguenze capitali. La prima è che nuove parole o frasi non occorrono mai a cose vecchie o notorie. Perchè questo? Perchè il popolo di cose vecchie, o note a lui, ebbe necessità di parlarne. E che? più o men ricchi, s'opporrà, non sono forse i linguaggj, sicchè nel più povero scarseggia ciò che nel più ricco abbonda? Ma l'essere men copioso di voci e di frasi non dipende dall'idioma in sè medesimo, bensì dal pensiero d'un popolo, che non sentiva il bisogno d'esprimere più cose, dacchè non le conosceva o non vi pensava; onde la povertà estèriore accusa l'interiore. Perchè mai, ad esempio, l'idioma Latino men del Greco fioriva in parole metafisiche? Per l'uso minore di filosofia, quantunque

Cicerone affermi ch'egli trovò possibile a dirsi latinamente, quanto i Greci avevano filosofato; e a Cicerone si può credere davvero, non solo perch'egli mostrò co'fatti ciò che affermava in parole, ma perchè altresì un linguaggio, dilatando i significati di vocaboli già in uso, e traendo dagli antichi le forme di nuovi, può arricchire sè di propria ricchezza, ogni volta che d'esprimer cose nuove senta il bisogno. In Italia, per esempio, moltiplicarono voci a significare le fortificazioni e l'artiglierie, tostochè quell'arte s'originò e crebbe; voci che presero i forestieri. Ma per cose già vecchie o notorie il vocabolo e il modo una lingua l'ha, e se crediamo non l'abbia, è ignoranza nostra: e potrò recarne fra mille un esempio. Come chiameremo italicamente il *marciapiede?* La cosa è antica fra noi, e il nome v'ha da essere. Parlavo con certo lavoratore allo *Stradale de' Colli,* ed egli mi diceva, s'ha da fare la *panchina* di qua e di là; ecco il nome. Regola generale pertanto è: prendere dall'idioma quel ch'esso ha di suo, e se occorra novità di vocaboli, tirarli dall'idioma quant'è possibile più; cedendo solo a strettissima necessità di accattarli altrove.

4. Seconda conseguenza; unità di lingua derivando da' bisogni d'un popolo, e non già da ozioso desiderio di moltiplicare in parole, arguisco che sinonimi perfetti non abbiamo; talchè povera dovizia è la superfluità: nè accorgevasene il Maroncelli, di sempre amata ricordanza, ch'esule a Londra soleva per vanto della lingua italiana noverare tutt'i nomi che allo *spianatoio* delle paste danno i varj paesi d'Italia. Per dire

una cosa, basta un vocabolo; e dovizia è moltitudine di significati. Ma eccesso contrario e strano sarebbe ristringer voci e modi ad arbitrio di scuola, per criterj artificiosi accusando di superfluo un idioma; giacchè molti vocaboli e costrutti che, segregati dal discorso vivo, sembran dire lo stesso, uniti prendono dall'unione loro e dalla opportunità differenti significati o migliore armonia; com'in Toscana succede, in Firenze e in ogni linguaggio. Così, *diventare* diciamo e *doventare*, ma l'uno si elegge o l'altro second' accoppiamento di suoni; per esempio, *di diventare* mal suonerebbe. Parlando d'alcuno si dice: uomo egli è di *giudizio* e, anche, uomo di *senno*, e uomo d'*onore*, o di buona *reputazione*, di buona *fama*, uomo di *stima* e simili; e que' modi fa mutare il discorso vivo a seconda dell'accompagnarsi d'idee accidentalmente varie o a seconda dell' armonia; nè con la scusa ch'e' paiono dire lo stesso si ha da ristringere l'uso a nome dell'uso, ma in sostanza per astrazioni fuor della vita reale.

5. Abbiam dunque osservato come dalle più strette attinenze civili si formi un linguaggio, che palesa l'unità d'un popolo, e per tale corrispondenza è perfetto; quantunque, paragonati fra loro, i linguaggj abbiano differente grado di perfezione. Quel convivere stretto insieme fa pensare ad un modo, e parlare ad un modo; talchè, quanto men sono l'attinenze, ossia le consuetudini della vita, le lingue prendono dissomiglianze più e più, come differisce più e più la effige del volto e la corporatura delle persone. Massimo congiungimento civile di vita è un Comune, Firenze per

esempio e Pistoia, Siena e Pisa, Parigi e Lione, Berlino e Vienna; però ne' Comuni apparisce massima la somiglianza de' linguaggj, o l'unità loro, come gli uomini del Comune più s'arieggiano nelle fattezze o nelle abitudini. Ma poichè in un Comune stesso ci ha ordini varj di cittadinanza, e singolarmente il popolo de' mestieranti o il popolo di maggior cultura, segue che la gente minuta abbia più dimestichezza insieme, o viceversa più con sè medesima la più intellettualmente allevata; sicchè si formano accidentali diversità nell'idioma. Quali diversità? Non mica (s'avverta, di grazia) un *divario formale*, o *ne' costrutti*, ma un *accidental divario materiale*, o *nelle voci*, divario cioè nella pronunzia, e divario in certe lettere; ond'i mestieranti di Firenze, non solo aspirano più le vocali, ma lasciano per lo più il *c*, dicendo *hasa* per *casa*, o anche il *v*, *hahallo* per *cavallo;* e com'il popolo minuto di Parigi ha pronunzia più squarciata e aspirata. E tra contado e città più corre divario per la stessa ragione; sicchè il villano del contado di Firenze aspira il *t* dolce per modo da farne un *h*, come *voluho* per *voluto*, e *andahe* per *andate*. Più aumentano ancora le differenze fra' Comuni prossimi, come il Senese dice *Catarina*, e il Fiorentino *Caterina*, e *ditto* ha per *detto* il Pisano; ma è differenza pur solo di pronunzia e di lettere o di qualche vocabolo, non di forma grammaticale alcuna, e di parole poca. Son dunque *Parlate* differenti, la *parlata* de' Mercatini o de' Signori, la *parlata* de' Senesi o de' Pisani, com'il popolo le chiama; giacchè tra' vicini essendo molta la consuetudine, la somiglianza dell'idioma è sostanziale.

6. Diminuiscono tra provincia e provincia l'attinenze civili; e come più si distingue un popolo dall'altro per l'aria del volto, così per la loquela. Ma s'intende bene, che trattiamo di popoli o per comune origine o per altra cagione affini, come i popoli Tedeschi, giacchè, se no, l'unità politica non sempre basta per dare somiglianze di linguaggio; come tra gli Spagnuoli si distingue sempre per diversità sostanziale di lingua il popolo Basco. Supposta, dunque, l'originale affinità, dico che le differenze d'idioma fra le provincie son ben più che fra' Comuni vicinanti (o fra *le parlate*) e si chiamano *dialetti*. Come diversificano essi fra loro? Variano forse sostanzialmente nel costrutto, cioè nella forma grammaticale? No, la diversità grammaticale o ne' costrutti è accidentale soltanto, quantunque sia maggiore o minore; più, ad esempio, tra i Piemontesi ed i Toscani, che non fra questi ed i Veneti; ma, come altre volte provai nel Giornale *La Scuola e la Famiglia* (Firenze, Cellini, 1860), traducendo a lettera qualche luogo dal Meli di Sicilia, dal *Cunto de li Cunti* Napoletano, dal Goldoni Veneto, dal Porta Milanese, dal Calvo Piemontese, dal Cavallo di Genova, non occorre mutar costrutto quasi mai, affinchè n'esca ottimo toscano. Nè s'opponga, coloro essere letterati, giacchè i modi popolari come i proverbj sono anche più simili fra tutt' i popoli d'Italia. Ne' dialetti settentrionali d'Italia evvi la negativa dopo il verbo, come *mi piace no*, bensì son poche o poco notabili eccezioni. Ma sostanziali sono le varietà materiali o de' vocaboli; perchè o lo scorciamento di essi, o la mutazione di lettere, o la pronunzia, o anche in certi

casi (quantunque non molti) la intera diversità delle parole, fa sì che malagevolmente, senz' acquistarvi abito, gl' uni d' un dialetto intendano gli altri d' un altro. In Italia, dunque, come fra' Tedeschi, v' ha dialetti, *sostanziale varietà materiale* di lingua, cioè, ma *sostanziale somiglianza formale* o di costrutti.

7. Qual differenza evvi maggiore di questa? Un'altra ve n' è, maggiore molto e facile a capirsi per le cose già esposte. Le *Parlate* d' una lingua variano per accidente ne' vocaboli, ma nel costrutto no, come può verificarsi nelle Commedie dello Zannoni o le *Ciane* di Firenze; i *dialetti* variano invece per sostanza di vocaboli e per accidente di costrutti, come rileviamo ne' poeti vernacoli d'Italia; invece, una lingua differisce dall' altra per sostanza di vocaboli e, più, per sostanza di costrutti, come può vedersi traducendo di Francese o di Tedesco in Italiano. E insomma, la grammatica delle Parlate e de' Dialetti è la medesima essenzialmente, benchè il vocabolario muti alquanto, ma più ne' secondi che nelle prime; la grammatica e il vocabolario essenzialmente mutano poi tra lingua e lingua, benchè più o meno secondochè avvi o no affinità di schiatta e di linguaggio. Così la Francia non solo ha parlate, non solo ha dialetti, ma più lingue, variando per grammatica e per vocabolario il Provenzale, il Bretone, il Lorenese, l' Isola di Francia. Tra noi, come il Bartoli racconta, che affranto di salute in terra straniera Roberto Berlarmino (*Vita* di lui, I, 11) e appena sceso l' Alpi d' Aosta e bench' egli fosse di Toscana, sentì vivificarsi dal clima nativo d' Italia; o come a vedere

nell'Esercito italiano tant'uomini di Sicilia e di Piemonte, tutti nel dissomigliare hanno italica somiglianza; così nel divario i dialetti tutti fann'un linguaggio unico. Lingua, che significa dunque? In senso astratto, lingua è *somiglianza formale delle parlate e de'dialetti;* ma in senso concreto, lingua è unità d'idioma, e *idioma vuol dire lingua unica che un popolo parla,* e ch'è l'espressione del suo viver civile.

8. Chiarito come si formi per intima vita del pensiero la lingua viva, passiamo a vedere com'ella si adoperi con arte. Supponiamo che avvenga (e avviene di fatto) sentirsi necessità d'eleggere una tra più *parlate* d'un idioma, e uno fra più *dialetti* d'una lingua, sicchè v'abbia tra più popoli d'una názione un comune linguaggio *eletto,* che divenga perciò lingua *letterata,* o comunemente usata da'ben parlanti e dagli scrittori, come si farà egli la scelta? Principiamo dal meno, cioè dall'eleggere una parlata in un Comune. Per fermo si risolve presto il quesito. V'ha egli identità sostanziale di voci e di costrutti, e solo una qualche accidentale diversità ne'vocaboli? E di certo l'elezione, dove accadano le differenze, sarà in favore dell'ordine più intellettuale o più educato della cittadinanza; sicchè, ad esempio, non diremo italianamente *hahallo* nè *hasa,* sì *cavallo* e *casa;* e vedasi dunque stranezza d'alcuni che, salvo un'intenzione comica e da usarsi con molta sobrietà, imitano scrivendo le pronunzie o le singolarità da piazza, da contado e da bottega. Nè qui tratto dell'imitare gerghi goffi o scurrili, perchè allora non discutesi più di lingua, sì di costu-

matezza e di stile. Ma, salvo ciò, nel sostanziale la lingua tutta d' un popolo è immagine viva del popolo stesso, e chi la dimezza, la uccide, perchè tutta intera ci porge l' unità di tutt' i pensamenti e di tutte l' arti. Poi, s' ha egli da eleggere fra le parlate d' una provincia, come in Toscana tra il Senese, il Fiorentino, il Livornese? Avv' identità sostanziale, pur differenze accidentali. Or se per cagioni di civiltà un Comune prevalga fra gli altri, come primeggiò in lettere e in potenza il Fiorentino fra i Toscani, accade che la Parlata di quello s' elegga, e dov' esso ha vocaboli e costrutti suoi, vana superfluità sarebbe pigliarne altronde; ma dov' esso non gli abbia, si accetta da' vicini, come i vocaboli di marinerìa da' Livornesi, e i vocaboli del coltivare i castagni da' montanari, componendo per tal modo, come più vasta unità morale di popolo, così più vasta unità di linguaggio.

9. L' elezione di un idioma s' allarga di più, quand' una grande nazione che sia *naturalmente* una, come gl' Italiani e i Tedeschi, o una *politicamente*, com' i Francesi, o una in *ambedue i rispetti*, elegge fra' dialetti un dialetto, che divien lingua comune o letterata. Ogni dialetto è un idioma o lingua, perchè ha tutto ciò che ad un popolo bisogna; e niun dialetto è per sè solo la lingua *comune*, ma diventa per elezione degli altri popoli; elezione poi che viene determinata da molte cagioni, come in Italia si scelse il parlar Fiorentino per merito de' primi Scrittori, per la ricchezza ne' significati di quello, più comprensiva de' bisogni di ciascun popolo italiano, per maggior

somiglianza con l'idioma latino, e per larga e dolce armonia, non che per altre cause, le quali ora non importa noverare: sicchè la lingua italiana, che fu *astratta* somiglianza de' nostri dialetti, doventò lingua italiana in *concreto*, com' idioma eletto e comunemente usato dagli scrittori o, anche, da' ben parlanti. Or qui due cose voglionsi avvisare. Se fra' dialetti è somiglianza di costrutti, e quindi (per esempio in Italia) vi è un linguaggio astratto comune, non bisogna credere che imparando la lingua *eletta* sia com' imparare un linguaggio straniero; perchè, continuando l' esempio, i Veneti e i Siciliani ed anche i Lombardi non sentono nell' Alighieri un costrutto estraneo, come il Francese o il Tedesco, ma un costrutto connaturale a' dialetti loro. Ecco il perchè, credendo il contrario, i non Toscani divengono spesso artificiosi, anzichè naturalmente seguire la forma del pensare italiano. La seconda cosa è, che la lingua eletta non può essere accozzo di vocaboli e di modi dalle varietà de' dialetti, perchè allora mancherebbe unità intima di linguaggio; e poi avremmo superfluità, e ci fallirebbe un criterio vivo per la scelta.

10. Quest' unità vivente rende perciò tanto più assurdo mescolare la propria con lingue straniere, com' uno che volesse confondere le nazionalità de' Tedeschi e de' Francesi, o la nostra con la loro; e l' assurdo tornerebbe il medesimo, perchè impronta di nazionalità è l' idioma. E di fatto, poichè tra lingua e lingua il costrutto diversifica più o meno essenzialmente, e poichè varietà di forme grammaticali pro-

cede da intima varietà nell' andamento vivace del pensiero, segue, che ad imparar bene una lingua, la Francese puta o la Tedesca, è necessario avvezzarsi a pensar Francese o Tedesco; talchè adulterare la lingua propria co' forestierumi è falsare l' abito naturale de' proprj pensieri. A purità di lingua perciò più conferisce schiettezza di frasi e di periodi, che non di voci, quantunqu' esse contino grandemente; onde chi traducesse in italiano il francese con voci ottime, ma con servile giacitura del discorso, darebbe un italiano pessimo. Avvi chi crede doversi per incremento di civiltà mescolare i linguaggj; ma, quando pur ciò seguisse, avremmo un linguaggio nuovo e con sua propria unità, non un miscuglio informe. Del resto, tranne il caso d' altra barbarie, come restano le nazioni, così le lingue. Bensì dovremmo solo cercare quel che Cinesi e Giapponesi han trovato molti secoli addietro, pe' linguaggj diversi tal' unica scrittura che, senza dissipare l' ingegno ad apprendere tant' idiomi, ne facesse possibile l' intendimento; nè dovremmo noi reputare un sogno ciò, se per altri è antichissima e presente realtà.

11. Formato adunque un idioma e ben distinto da ogni parlata varia e da ogni dialetto e da ogni altra lingua, e scelto da più provincie per lingua comune qual segno di comune vita civile, l' uso di quell' idioma viene a distinguersi ne' parlanti e negli scrittori. E che! son forse due usi opposti fra loro? Ci ha forse un uso di lingua parlata, ed un uso di lingua scritta, sicchè l' una diversifichi dall' altra? E dove imparerà

egli a parlare od a scrivere bene l'uomo di lettere, dall'uso de' parlanti o dall'uso degli scrittori? Poichè, rispondo, la lingua è ordine di segni vocali usato pe' bisogni del vivere civile, non può dapprima essere che parlata, e indi si pone in iscrittura. Socrate nell'*Apologia* scritta da Platone dice, ch' egli adopera voci e modi popolareschi; Cicerone, scrivendo ad Attico, narra di aver saputo da un barcaiuolo la significazione d'un vocabolo che a tal'arte si riferiva; Dante nel *Convito*, il Boccaccio nel *Decamerone*, il Passavanti nello *Specchio di Penitenza*, professano d' usare la lingua materna; ed a' tempi di Luigi XIV, come tra noi fece l'Accademia Fiorentina, si procurò di registrare lingua e leggi sue, prendendo gli esempj da scrittori, che si conformarono al parlar vivo. In che differisce dunque, benchè non opposti fra loro, l'uso degli scrittori buoni, e l'uso de' ben parlanti? e che cosa possiamo imparare da quelli? e si può forse l'uno dall'altro separare?

12. Pur troppo le questioni più semplici paion talvolta le più intrigate, chi non guardi all'argomento per ogni rispetto. Manifestamente lo scriver buono deriva dal parlare vivo; ma in tanto si scrisse, in quanto il viver civile abbisogna di *tradizione* e di *riflessione*. La vita d'un popolo non consiste nel momento fuggevole, ma scende da' padri ne' figli, e il passato vive nel presente, come vivono ambedue nel futuro; sicchè la parola viva è immediata testimonianza del presente, ma la scritta è testimonianza del passato, cioè delle tradizioni. Or dunque gli scrittori non solo tramandano le

cose, ma rendono evidente la forma costante dell' eloquio, dove la nazione mira specchiarsi l' unità sua non mutata ne' secoli; a quel modo, che noi sentiamo la vita del parlare italico nell' Alighieri ed in Galileo, in Dino Compagni e nell' Ariosto. Si censurano in qualche scrittore italiano, ad esempio, certe costruzioni un po' difficili, e verbi 'n punta di periodo, e latinismi; ma, o questo è difetto di stile o, se di lingua, è accidentale varietà, poichè pel sostanziale s' offerisce sempre davanti a noi entro que' libri l' essere nostro ed il nostro idioma. Così la lingua letterata porge le sue *tradizioni,* o la vita del passato nel presente; ma inoltre ci manifesta la *riflessione* o meditazione della lingua e del pensiero. Certamente, la lingua è sempre la stessa; pur da usarla meditando a usarla improvviso, ci corre. E che! la vita d' un popolo è tutta forse di spontaneità, e non anche di meditazione? L' uso parlato si riferisce più a quella, lo scritto più a questa. La lingua è sempre la stessa, pur fra usarla in materia di scienza e in materia d' arte, per gli ufficj famigliari e pe' pubblici, per amichevole consorzio e per assemblee, ci passa divario. Or la vita d' un popolo è tutta dunque di mestieri, o di familiarità, e non anche di scienza, di più scienze, o di ufficj solenni? L' uso parlato si riferisce più al domestico, al popolano, alle discipline maggiori più la scrittura. *Più* dico, e non *solamente;* giacchè parlasi di cose alte, scrivesi di cose popolari e si scrive dopo aver parlato; ma, in ogni modo, la scrittura più cade in argomenti meditati e che hanno lor modi, e se ne forma il tutto dell' idioma. Or come potremmo noi, procedendo per

via di false astrazioni, separare questa totalità, ch' è unità di vita morale?

13. Fatto sta, che abito a buoni scrittori fa prendere orecchio a buon' uso di lingua, e abito a uso vivo di lingua fa prendere orecchio a buoni scrittori; e non è circolo vizioso, ma perfetta comprensione d'un tutto unito. Che cosa per l' uso meditato de' linguaggj e per la tradizione c' insegnano gli scrittori buoni? Chi medita elegge; or quelli c' insegnano ad *elegger bene* dal parlare vivo le parole od i costrutti, secondo il fine, secondo lo stile, secondo bellezza e dignità. Che cosa c'insegnano? Chi medita elegge; or quelli ci avvezzano a ben distinguere quanto nel parlar vivo portino alcuni di corruttela e di merce straniera, da ciò ch' è genuino e nativo. Insegnano anche a circoscrivere il discorso in quell' armonie determinate, che la parola improvvisa non può curare altrettanto, nè farcene avvertiti; e insegnano poi a chi dimora in provincie fuor dell' idioma eletto la vera connessione de' vocaboli e dei modi; o insomma ci apprendono l'*arte*, ch' è *perfezione di natura*, come l' educazione buona ci porge il *buon garbo*, ch'è *naturalezza eletta*. Cicerone (*De Orat.*, I, 3) che affermava: *in dicendo vitium vel maximum esse, a vulgari genere orationis, atque a consuetudine communis sensus abhorrere; —nel dire massimo vizio essere allontanarsi dal modo popolare del discorso e dalla consuetudine del comun senso;* dottrina confermata da Quintiliano (Lib. VIII, *Proem.*), certamente non soleva scrivere senza meditata e accuratissima scelta e disposizione di vocaboli e di frasi o di periodi.

14. Da parte sua l'uso vivo adempie ministeri d'insigne utilità. Gli scrittori mostrano bensì la tradizione; ma il parlare vivo ci mostra quel ch' è invecchiato, e che ad usarlo senz' accortezza ed opportunità fa simile il discorso a un festone di fiori secchi. Mostrano gli scrittori la riflessione o l'arte; ma il parlare vivo ci rende accorti del quanto l'arte differisca dall'artificio, perchè orecchio avvezzo a naturale struttura di frasi e di periodi sente nell'artificioso quasi quasi fra' piedi un intoppo. S'apprende bensì ne' buoni scrittori a fuggire la negligenza; ma dal vivo parlare siamo avvertiti a non pressare in uno scaffale di libri l'inesausta copia degl' idiomi viventi, a non irrigidire in grammatiche arbitrarie la pieghevolezza de' costrutti, e a non seguire un maestro, anzichè cercar ne' maestri la natura. Salivo l'erta di Fiesole in una giornata bella di maggio e, alzando gli occhi, vidi scendere giovinette con mazzi di rose in mano; tal' è la lingua viva: ma giovinette di pudica festività o ben' allevate; e tal' è uso di lingua, educata da magistero di scrittori buoni.

15. Quest' uso dell' idioma corre tra due opposti errori, l'Idealismo ed il Realismo, i quali separan l' inseparabile, o l' idea e il fatto. Qual Realismo? Si prende il fatto del parlare vivo, non curando le ragioni del fatto o l' intime leggi. A Parigi o a Berlino, a Firenze o a Londra, certuni parlano così? E dobbiamo così parlare, senza vedere perchè quella tale voce o quel modo usa, e come, o da quando. S' adopera? Dunque s' adoperi, quasi pittore che dica: v' è lo storpiato? dunque si dipinga. Non distinguere roba forestiera da

nostrale, sconcezza di volgo da favellare cittadinesco, motti e vocaboli di scherzo da cose sul serio, un parer sempre comici per farsi credere naturali, un odio alla sceltezza per fuggire artificiosità, ecco il Realismo nell' uso dell' idioma, pedanterìa volgare, peste d' ogni nobile letteratura. Ma l' Idealismo è badare all' idea senz' il fatto, a leggi grammaticali senz' il vivo eloquio, lingua stecchita come le mummie, algebra di segni morti, pedanterìa signoresca. L' uso buono di lingua è popolarità signorile; signorile, perchè vereconda, eletta e armoniosa; popolarità, perchè nasce da uso vivente di popolo, quasi acqua scesa ne' giardini della città da fontane alpestri.

16. Ogni *Lingua* si distingue perciò in differenze accidentali e materiali di *Parlate*, in differenze sostanziali e materiali di *Dialetti*, e, da ogni altra *Lingua,* in differenze sostanziali di materia e di forma. Si sceglie una *Parlata* e un *Dialetto* per *Lingua* letterata e comune, di cui è fonte viva l' idioma; ma le tradizioni e la riflessione dell' uso si specchiano più particolarmente negli scrittori. Esce, inoltre, dall' intima vita del pensiero l' idioma, e indi è unità di segni vocali a significare l' unità morale d' un popolo; talchè in terra straniera, se ascoltiamo parole di nostro linguaggio, si scuote l' anima quasi ascoltando un' eco di sè medesima. Sofocle fingeva nel *Filottete,* che questo eroe, abbandonato per molti anni nell' isola di Lenno e ricercato poi da' Greci, a vederli, ma non anche conoscendoli, esclami:

. . . . Le care amate fogge io scorgo
Di Grecia in voi; ma udir vorrei la voce....

E Neottolemo gli risponda:

> Dunque sappi . . . . pria d'ogni cosa,
> Chè Greci siam, poi che saper ciò brami.

E Filottete:

> Oh gratissima voce! Oh come dolce
> Mi giunge al cor di tal favella il suono!
> (*Trad. del Bellotti.*)

Nelle *Fantasie*, che a me paiono la più bella poesia del Berchet e una fra le poche vere poesie de' moderni, si descrivono gli *Ambasciadori lombardi* che fermano la pace con Federigo, e che procedono a coppia a coppia:

> Tra lor dan voce a un cantico,
> Tra lor l'alternan lieti.
> Oh! della cara Italia
> La cara lingua ell'è.

E questi versi, che m'han fatto piangere da giovinetto, mi fanno piangere ancora. Però conservare la lingua è conservare la patria.

> Idioma gentil, sonante e puro;

diceva l'Alfieri; e in questo verso sta ogni ragione dell'arte. *Idioma* val quanto lingua parlata; *gentile* vuol dir nobile, usato dagli ordini superiori della cittadinanza, coltivato da scrittori egregj, eletto dalla nazione; *sonante*, o scevro da pronunzie di mercato e villanesche; *puro*, infine, o per miscela di forestieri linguaggj non adulterato.

CAPITOLO XLV.

Arti del disegno.

SOMMARIO.

1. Che cosa sono l'arti del disegno. — 2. Il disegno è fondamento alle tre arti particolari. — 3. Doppia significazione del vocabolo disegno. — 4. Ogni qualità sensibile de' corpi ha relazione con la lor forma; — 5. e può risguardarsi per natura, e per l'arti del disegno, quasi accessoria. — 6. La forma ci palesa l'unità; — 7. ch' esterna dipende dall'interno delle cose, sì per natura e sì per arte. — 8. Esempj di ciò; e in che dunque consiste l'ordine *ideato* comune all'arti del disegno. — 9. Per acquistare il disegno, ci occorre abito *astrattivo* degli occhi, — 10. fantasia ferma e viva in ritenere la *linea pura*, — 11. e intelletto esercitato a distinguere, paragonare, comprendere i contorni; — 12. nè basta vedere, ma bisogna *saper vedere o guardare*; — 13. e in ciò sta il così detto *giudizio degli occhi*. — 14. Come si faccia l'esercizio nel disegnare. — 15. Una regola principale per l'arti secondarie. — 16. Conclusione.

1. O care arti del disegno, è da parlare di voi ora; perchè alla poesia s' appartiene il mondo invisibile o la coscienza, ma il visibile a' disegnatori. Nell'*arte bella* si contiene il disegno, come specie nel genere suo; benchè il disegno poi si distingua in tre specie secondarie, architettura, scultura, pittura, verso

le quali soprastà (parlando a modo de' Logici), quasi genere più vicino, o quasi specie più estesa. Disegno infatti val segno visibile che circoscrive uno spazio, dandogli cioè intorno intorno i confini; e però, disegnare significando non altro che contornare di segni, l' arti del disegno che diversificano dalla poesia e dalla musica per questa speciale proprietà, fra loro si assomigliano per essa, e indi possiamo definirle, *Arti del Bello per via di contorno.* Deve pertanto esaminarsi prima ciò che all' architettura e alla scultura e alla pittura è comune, poi ciò che le differenzia; e ora tratterò il primo argomento, per discorrere delle tre arti singole ne' tre capi seguenti. Due cose si vogliono chiarire in questo capitolo; la necessità d' apprendere a ben disegnare, qual fondamento di tutto il resto, e ind' il modo di venirne in possesso.

2. Bisogna dunque che pittori, scultori, e architetti tengano a mente, dover' esservi una ragione del nome, che comunissimo all' arti loro particolari venne imposto da loro medesimi ab antico, e ch' è *arti del disegno.* Va bene che il segno da render sensibile alla vista il contorno d' una cosa può farsi con superficie o con rilievo, con varietà di colori o senza; pur certo, il fondamentale principio d' ogni arte disegnativa consiste in circoscrivere con verità e con formosità le linee d' una cosa qualunque. Regola prima e sostanziale pertanto di queste arti è, ch' ogni disegnatore, architetto, scultore, pittore, osservi con diligenza i contorni de' corpi, o astratti per geometria, o con-

altro accidente. Disegna bensì l'architetto, facendo della fabbrica un modello in legno, a quel modo che fece il Brunelleschi della cupola; si disegna dallo scultore, modellando in creta e in gesso; si disegna dal pittore, acquarellando gli schizzi o i cartoni, e gettando le principali spartizioni de' chiari e degli scuri e del colorito; ma in più propria e pura significazione disegnano tutti costoro, se con matita, carbone, stile, segnano prima e astrattamente da ogni corpo e da varietà di colori le linee di ciò ch' essi vogliono poi lavorare. Or' affermo, e l'affermano i buoni maestri, l' abito d' astrazione de' segni da ogni altro accidente o qualità della materia riuscire utilissimo alla perfezione delle tre arti, giacchè (badisi bene) l' artista s' avvezza in tal modo a coglier vivo i dintorni geometrici e naturali. Sappiamo che gli antichi non disgiungevano mai assolutamente l' un' arte del disegno dall' altra, unione che rendeva facile il detto esercizio; e allorchè il Vasari ci narra, com' a' suoi tempi non ogni scultore avrebbe saputo tirar disegni per linee in superficie, già egli porge un sentore del prossimo scadimento. Quale scadimento fu questo? Scultura, pittura e architettura, piucchè a bellezza nel disegnare, mirarono a fastosità nel comparire.

4. Dobbiamo dunque tenere conficcata in mente una verità, che nel disegno de' contorni o della superficie sta la primissima ragione d' ogni perfezione dell' arte, appunto perchè ogni qualità sensibile della natura la vediamo correlativa principalmente alla forma de' corpi. Da che prendono massimamente infatti gli

scienziati la differenzaspecifica degli animali, delle piante e de' minerali? Sappiamo che Mineralogia e Botanica e Anatomia comparata prendono le differenze più sostanziali dalla forma geometrica de' cristalli, onde i minerali risultano, dalla forma del pistillo e del calice, o dal cranio e dall' ossa, e dagli organi più importanti. Anzi è notorio, che dalla superficie deriva l'apparenza differente de' colori, perchè la luce variamente si riflette o si rifrange a seconda delle conformità superficiali, onde i ciechi si educano mirabilmente a distinguere col tatto la differenza de' colori. Fondamento, dunque, ad ogni altra qualità sensata sono le qualità matematiche del come s'uniscono fra loro le particelle a formare la superficie de' corpi o i loro contorni. Da conformazione varia, e dal risaltare o dal rientrare le parti non procedono forse le stupende graduazioni di luce o di ombra e del colore? E da' contorni, cioè dal disegno, la scultura non fa comparire forse i chiaroscuri? E la prospettiva, così nell' architettura, come nell' arti figurative, non è massimamente geometrica? E davvero, anco la prospettiva aerea, che dipende da leggi di luce in pittura, dipende altresì da riflesso di luce ne' corpi; e se i corpi non vengano geometricamente assestati ne' lor siti e scorci e rilievi e distanze, come richiede l'ottica, impossibil cosa è far vedere nello spazio le diverse correlazioni. Può adunque aversi prospettiva geometrica, mancando l' aerea; questa non può senza di quella.

5. Segue, che per natura e per arte le qualità sensibili tutte debbano risguardarsi com' accessorio

verso le linee che informano la materia e che sono il principale, da cui l'accessorio dipende per necessità. Chi non s'accorge, ad esempio, che il vario colore de' fogliami negli alberi di specie differente sta sempre in armonia con le forme loro?; verde cupo nell'ispide foglie di leccio e di quercia, verde chiaro ed allegro ne' molli pampani della vite, pallidetto nelle frondi tremule del pioppo bianco. Inoltre, osservando la natura con diligenza, si scorge, che alla forma generale d'un corpo s'accordano, quasi accessorie, le forme d'ogni minima parte, e che ad esse poi corrispondono i chiari e gli scuri e le varietà de' colori e la lor varia intensità. Le foglie, per esempio, degli alberi si conformano al tronco ed a' rami, aspre nell'elce o nella querce, delicate nel pioppo bianco, e indi conséguita il colore, com'ho avvertito; e così, con la muscolatura e con la natura degli animali rimano i peli, la chioma liscia e cadente, o l'irsuta, o la ricciuta, e vi consuona il color bianco, il nero, il biondo, e via discorrendo. Quest' intime attinenze degli accessorj col principale non intenderà in eterno chi all'osservazione di natura non s'avvezzi, e a disegnarla, perchè il disegno solo rende attenti a queste connessioni armoniose, facendo porre l'occhio ne' collegamenti di linee, a cui obbediscono poi luce, ombra e colorito. Allora può accadere che un architetto non sappia capire la ragione degli ornamenti, e che uno scultore dia chiome liscissime ad un atleta membruto, o che un pittore faccia del colore medesimo e della medesima muscolatura i forti e i gracili, la donna e l'uomo, i fanciulli, gli adulti e i vecchi; a

quel modo che certuni si tingono capelli e barba, nè s'avveggono quanto scomparisca la tinta più viva con la pelle smorta degl'invecchiati. Avvenne che certo pittore, non senza merito, dipingesse un cavallo, e lo colorisse poi diversamente, mantenendone il disegno; talch'egli errò la prima o la seconda volta, non potendosi mica, quasi gualdrappa, mutar colore agli animali senza che muti la forma del corpo.

6. Una conseguenza gravissima scaturisce da tali premesse. La vera unità dell'opere non può derivare fuorchè dal disegno; e badisi, non già solo perchè questo dà il contorno, ma perchè poi fa prender'uso (come dicevo) a risguardare la concordanza delle linee, dalle principali alle secondarie, dalle maggiori alle minori, e d'ogni altra qualità visibile con la forma de'lavori. Però egregiamente diceva il Bartolini, tutto esser bello relativamente nella natura, non già perch'egli negasse l'*assoluta* diversità dal ben formato al deforme, ma perchè non v'ha una linea ch'*assolutamente sia bella per modo da escludere ogni altra*, e anzi varietà di linee fa bellezza, secondochè s'accordi con l'unità del tutto: com'appunto la linea de'muscoli differisce secondo la conformità generale del corpo, e secondo questa variano i lineamenti del volto, e astrattezza vana è credere che ad ogni corpo s'addica il naso affilato, come hanno le Veneri greche. In sostanza, ogni cosa è bella, purchè abbia *proporzioni;* non già intendendole in modo pedantesco e vuoto, sì come universale corrispondenza d'ogni minimo che nell'unità dell'opera, in quel modo che na-

tura c' insegna: e, davvero, le proporzioni non s' apprendono mai da coloro che non facciano nel disegno pratica lunga e giudiziosa. La quale unità di *proporzione* stette per modo fitta in pensiero de' nostri maggiori, ch' essi, togliendo analogia dal corpo umano, usarono determinare in architettura un tal numero di teste, a cui rispondessero i membri degli ordini; e, nell' arti figurative, stabilirono le commisurazioni che tra il capo e l' altre parti del corpo debbon passare: analogie o misure spesso abusate, lo so, ma ottime nel fine loro che conferma per autorità ed esperienza di molti secoli la verità di questi ragionamenti.

7. Avvi di più; l' unità che ci viene dal disegnare buono, deve mostrarsi nell' opera d' arte, com' appunto è nella natura, una correlazione stretta fra l' esterno e l' interno, tantochè dall' interno s' informi l' esterno. Chi osservi la natura, scorge per tutto che da qualcosa di più intrinseco deriva sempre l' estrinseca o visibile apparenza de' corpi: così la configurazione sferica del mare procede dalla non solidità dell' acqua e dall' attrazione al centro terrestre; la configurazione de' monti, dall' ossatura loro e non dal terriccio che li copre; la configurazione de' colli o de' piani da qualità di argille o di tufi, e simili. Se il colore della pelle nell' uomo risulta da conformità di essa, la conformità della pelle poi dipende dal temperamento, e però vivida e ruvidetta ne' sanguigni, fosca ed aspra ne' biliosi, liscia e sbiancata ne' linfatici; e così è de' peli e de' capelli. Proviene da differenza specifica od essenziale altresì ogni qualità costante di

vegetabili e d'animali; e, ancora, ogni membro de' corpi organati ha correlazione di forma con l'unità del vivere loro; più, la pelle s'informa dell'ossa e de' muscoli che sottostanno. Ora, si dà un curioso riscontro fra l'arti del disegno e le scienze naturali; cioè, che queste, tralignando, vogliono esplicare da esteriori cause soltanto l'intimo delle specie, com' oggi presume certa scuola di molto séguito, mentrechè principalmente l'interno spiega l'esterno (principalmente, dico, e non solamente): così l'architettura, la scultura, la pittura, in tempi che il pensiero lambisce la buccia d'ogni cosa quasi fiammella su corpo unto, badano al di fuori, e non all'interiorità dell'opere, come il disegno ci prescrive.

8. Quindi nell'architettura, in ogni edifizio, la struttura vuol'essere com' il volto dell'uomo e la persona, che ritraggono l'interne cavità; e mentisce l'architettura che non accenna co' suoi spartimenti estrinseci l'intrinseco spartimento: regola sempre tenuta negli edifizj greci e romani antichi, o nelle più pregiate opere del Quattrocento e del Cinquecento, come il palazzo Farnese o il palazzo Barberini a Roma, e i palazzi più cospicui di Venezia e di Firenze; benchè taluni ora venissero sminuzzati a stanzucole per certi affogatoj di camerelle o di gabinettini e di stufe, chiamate comodità moderne. Rispetto all'arti figurative, s'arguisce indi la necessità di studiare l'anatomia del corpo umano e degli animali, non perchè se ne faccia ostentazione, come da' Michelagnoleschi, chè allora l'ostentazione falseg-

gia pur l'anatomia; sì perchè il vedere con gli occhi proprj l'ossa e i muscoli, onde risaltano i dintorni del corpo, produce l'abito a vedere poi giusto il rigonfiarsi o il rientrare delle parti esteriori e la loro connessione. Più specialmente il disegnatore figurativo apprenda il magistero della natura in fare spiccare da tutta la conformazione del corpo la diversa tempra naturale; o, anche più, il pittore l'unità del temperamento stesso corporeo, che dall'intima complessione trasparisce in tutto l'aspetto, faccia risplendere ne'colori, talchè niente discordi. E insomma, il primo quesito che mi proposi sulla necessità comune del disegno ad architetti, scultori e pittori, onde si scoperse nel disegno il fondamento di tutte l'altre qualità visibili e l'unità dell'opera, vien risoluto così: Se il bello, com'obbietto dell'arte, si è ordine di perfezione *ideato, immaginato* ed *espresso*, e se l'arti del disegno tutte sono *arti del Bello per via di linee o di contorno*, inferiamo che l'*idea comune* agli architetti ed agli artisti figurativi, la quale fornisce regola prima e universale alle lor'arti particolari, consiste nella *perfezione della forma visibile*, senza cui non può aversi altra vera perfezione; forma che costituisce il disegno buono.

9. Si veda il secondo quesito, del come il disegno buono si possa conseguire. Importa che, mettendosi uno a qualche arte del disegno, sappia e risappia poi che nel cogliere i dintorni de'corpi sta naturalmente il più spinoso di queste arti; perch'è ciò il più malagevole a percepirsi chiaro dal senso, a ritenersi vivo dalla fantasia ed a concepirsi ben'ordinato in mente,

richiedendo vigoria e finezza d'occhio, immaginazione pronta e tenace, intelletto perspicuo e sveglio a paragonare le attinenze delle parti col tutto e le varietà nell'unità. Tali potenze concede la natura; ma se l'abito volontario che viene dall'esercizio, non le reca in atto, elle non giovano a niente. Dico adunque, che naturalmente il colorito s'imprime ne' sensi efficace; ma la linea invece, che sta sotto il colore, non si percepisce nitida in ogni sua menoma differenza e nel suo tutto, senza vigoria d'occhio non ordinaria. E quantunque tal fatto sia notorio, ne recherò un singolare riscontro: agli uomini di vista debole non torna malagevole la percezione de' colori, bensì de' lineamenti; e so d'un uomo illustre, divenuto cieco, a cui sul principio di sua infermità dimandò un medico famoso, se delle fisonomie avess' egli spiccata la ritentiva, e rispondendogli questi che no, il medico ne arguiva un difetto antico. Bisogna perciò che gli artisti avvezzino lungamente, indefessamente, l'acume dell'occhio a rilevare di sotto a' colori e a rapire dalla materia de' corpi la linea pura o astratta, ricordando che come diceva il Pontormo (*Lettere di Pittori,* ec.) essere il disegno la sostanza di loro arti, e che, per esperienza d'ognuno e degli artisti tutti, in ciò per natura e per arte consiste la difficoltà suprema.

10. Si richiede inoltre nativa e acquistata una virtù di fantasia che le linee astratte ritenga vive. In grandissima parte la fermezza immaginativa producono le percezioni chiare de' sensi; giacchè speri-

mentiamo che come per l'idee tanto più la memoria le ritiene salde e le restituisce fida, quanto più le abbiamo nell' ordin loro chiaramente apprese con l' intelletto, così l' immagini la fantasia serba e rende a proporzione dell' apprensiva. Ma questa poi non basta, richiedendosi così alla fantasia com' alla memoria un esercizio particolare. Or che cosa preme agli artisti l' esercizio del ritenere nella immaginativa? Preme moltissimo, giacchè quantunque notar tutto con matita, secondo il consiglio del Vinci e la pratica de' buoni artisti, stia bene, a quel modo che gli scrittori fanno de' pensieri che passano in mente; pure com' agli scrittori le note particolari non conterebbero nulla o solo a scritture di ricucimento, se la loro memoria non serbasse que' pensieri e li restituisse con ordine al bisogno d' un argomento, e li guidasse a ritrovarli nelle note già prese, così que' disegni a volo non giovano punto, se la fantasia non li presenta opportuni all' occorrenza d' un' opera da farsi. Appunti d' uno scrittore o d' un disegnatore non istanno in luogo di memoria o di fantasia, bensì aiutano l' una e l' altra. E poi non sempre, anzi non il più delle volte si può segnare sùbito ciò che preme; ma dopo alcun tempo, e quindi la fantasia deve a lungo esercitarsi. Posto ciò, che cosa diremo noi più difficile alla fantasia, tener l' immagini de' colori o l' altra delle linee? Certo di queste, tantochè sanno i pittori e gli scultori quant' arduo torni fare i ritratti a memoria; e sappiamo poi che a' divenuti ciechi una tal quale fantastica visione de' colori resta, mentrechè i lineamenti vaneggiano indeterminati o si pérdono. È dunque necessario, che la pratica infaticata

del disegnare avvezzi l'immaginazione de' disegnatori a presentare dentro l'anima i più lievi lineamenti come scolpiti; e finchè a questo il disegnatore non arriva, il termine dell' arte gli sta remoto.

11. Ci vuole altresì mente sveglia e perspicua, che il disegno delle linee concepisca ben' ordinato; facoltà naturale, ma che ricerca un assiduo esercizio d' astrazioni e di confronti e d' apprensioni chiaramente comprensive delle parti e del tutto. Per fermo, s' astrae con l' occhio la linea pura; sì con l' occhio; ma chi conduce l' occhio a ricercare la linea e a tirarla fuori, non è l' occhio stesso, bensì la mente che proponesi un fine chiaro e vi coordina l' operazione. Non è l' occhio animale, bensì l' occhio che guarda con intendimento; e vi pensino quegli artisti che dispregiano il meditare. Ricercasi poi attività razionale di paragoni. E perchè? La cosa è chiara; perchè somiglianze o dissimiglianze, il più od il meno, le varietà nel simile, i congiungimenti delle linee, le proporzioni, le attinenze insomma, s' afferrano per confronti operosi e con gagliardo affissarsi dell' attenzione. Or ciò si richiede piucch' altro al disegnare astratto, che unico dà l' ordine vero delle linee. Tra due gemelli sbagliano per lo più i non di casa, i parenti no. E perchè non li confondono essi? Forse principalmente per divario di voce o di colorito? No, ma per divario nelle fattezze. O in che variano queste principalmente? Si sa, per divario anche minimo nei lineamenti della bocca, degli occhi, della fronte, delle guance, del mento. Come avviene poi che i parenti distinguano sì facile un divario minimo che agli altri è sì

difficile? Perch' essi v' hanno uso, cioè attenzione abituale, ossia l' abito di paragonare i gemelli, e indi le fattezze loro parte a parte, ne' lor minimi accidenti. Possono in quel modo i disegnatori, e non altrimenti, avvezzarsi con ostinato abito di confronti a rilevare le linee de' corpi. E ancora ci vuole abito d' apprensioni chiaramente *comprensive*, ossia non basta l' attenzione spicciolata o il confronto minuto, se inoltre l' ordine intero de' limiti naturali, onde proviene alla forma la mirabile unità sua, non s' apprenda evidente nel pensiero.

12. Dalla necessità d' esercitazione intellettiva segue un precetto, dove si stilla il succhio d' ogni regola; ed è, che *non basta vedere*, ma bisogna *saper vedere o guardare*. Non va creduto una passività il cogliere ben distinte e ben' ordinate nella natura le forme geometriche o viventi; ma è cosa di grande attività mentale. Or dunque, non trattasi già di vedere quel che capita sott' occhio e di vederlo senza un determinato fine; ma gli occhi bisogna saperli mettere ove già sappiamo che il magistero di natura si manifesta; in quel modo che un fisico sa guardare i fatti con ordine premeditato e trovarne le leggi. Solamente l' *esercizio del disegnare* rende abituati a questo *saper guardare*, giacchè l' intelletto apprende con esperienza il come natura fa; in quel modo che solo l' esercizio dell' osservare rende abituato il fisico al guardare accorto. L' amore operoso dell' arte propria conduce a tanta eccellenza del *discernimento*, e la natura ce lo insegna. Quand' amiamo, sien figliuoli o amici o la donna che

dev' esserci od è moglie, sogliam dire agli altri: Se voi li vedeste co' miei occhi, oh! quanto vi parrebbero belli! Qui entra per fermo l' immaginazione, che non di rado aggiunge; ma v' entra poi l' osservazione attenta e affettuosa, che ci scopre bellezze, all' occhio non attento e non amoroso nascoste. Similmente il Bartolini, a chi un giorno gli notava non esser bello il piede d' una sua modella, osservato da lui nel fare i piedi bellissimi della sì pudicamente graziosa e tutt' intorno leggiadra e semplice *Musa de' festini* (la qual' è nel monumento Demidoff), rispondeva: *voi non lo vedete co' miei occhi:* cioè non vedete il magistero naturale che ammiro e da cui so astrarre la bellezza che conviene al mio soggetto. Ma ricordiamoci che il Bartolini era quel grande riformatore, il cui precetto quasi unico stava in ripetere: disegno, disegno, disegno dalla natura.

13. Ecco il perchè diceva Michelangelo e, dietro a lui, Giorgio Vasari, doversi serbare all' occhio il suo giudizio, e in quello esser poste la squadra e le seste. Squadra e sesta son misura, e la misura s' apprende a distinguerla con giudiziosi paragoni. Nè va creduto mica il giudizio degli occhi un affermare fortuito e istintivo, ma è un giudizio *della mente per via degli occhi esercitati.* E di fatto, tal giudicare o tal compasso non altro è fuorchè un discernere ciò che in alcuni casi torna sproporzionato e in altri no; com' ad Apollo gli antichi solevano far gambe molto lunghe, quali ad uomo veloce nel corso dà la natura, e che ad altri corpi sarebbero di troppa lunghezza; oppure, a figura

che vada in iscorcio le parti s' allungano e si scorciano secondo la prospettiva. Siffatte proporzioni non si definiscono *a priori*, e ci vuole per fermo il riscontro degli occhi; ma perchè gli occhi ci dimostrano ne' varj casi quel tale ordine di parti, a discernere il quale gli abbiamo usati con lunga osservazione della natura e col disegno. Verità manifestissima certo in architettura, trattandosi di forme geometriche, al cui ordine si richiede abito astrattivo potente; ma verità chiara poi altresì nell' arti figurative, perchè, senza meditazione profonda e senz' aver sempre nelle dita i segni del matitatoio, non s' apprendono chiare l' appiccature delle membra e le commisurazioni loro, non se n' acquista vivace fantasia, non abito di ritrarle ad evidenza e con giustezza naturale, quasi cosa che paia nata da sè; ma di tutto ciò se n' ha un' apprensione generica e fallace, come n' hanno gli uomini anche imperiti. Aver la squadra negli occhi, va bene; avere il giudizio negli occhi, va benissimo; ma perchè la mente ce l' ha posto. E come ce lo pone? Meditando e amando. Sì, anche amando, perchè si richiede vivezza di cuore che intende all' arte. Narra il Cellini, l' esercizio della caccia, dove pareva togliergli tempo, gliene rendeva di più, perchè il *cuore gli si rallegrava*, talchè *venivagli operato meglio* (I, 27). E così è, cuore allegro ci bisogna nell' arte, ossia innamorato, e quindi assiduo col *pensiero* a sposare la bellezza desiderata.

14. Finalmente, il tirocinio nel disegnare dev' essere fatto in modo, che, per le cose già discorse, più e più avvezzi l'occhio ed il giudizio ad astrarre la linea

pura. Sicchè, l'architetto non inutilmente copierà i disegni già fatti degli edifizj più cospicui; ma utilità molto maggiore gli recherà certo il copiare in disegno schietto gli edifizj stessi, come il Brunelleschi usava e ogni altro di quel tempo e de' Cinquecentisti; e, inoltre, giovamento gli reca il disegnare paesi, non solo per esercitarsi a più vigore astrattivo, ma sì per meglio sentire l'attinenza fra l'aspetto degli edifizj ed i luoghi. Conferisce non poco al pittore nel primo noviziato copiare i disegni delle figure, ma più, molto più, poi, levare di sotto al colore de' capolavori la nudità de' lineamenti, e più ancora poi copiare dal vero, che mostra i modi onde la natura pone a fondamento d' ogni altra qualità visibile la forma de' corpi viventi. E se gli scultori non s' impratichiscano nel delineare, copiando con matita i disegni altrui e poi le statue, difficilmente intenderanno che cosa il disegno sia nello scolpire; o se, dopo, non copieranno con linee astratte dal vero, lo scolpire loro darà sempre nel secco e nel duro e nello scorretto, perchè non s' avvezzano a concepire chiara la naturale morbidezza della natura disegnatrice. Nè passerò in silenzio che allo studio di *lineare con matita* occorre tornarvi di quando in quando per tutta la vita, come i buoni musici tornan sempre alle scale, o gli scrittori buoni richiamano in mente i principj; perchè in verità la pratica del disegnare si perde, chi non la tiene stretta in pugno; e chi non è disegnatore, non si chiami più architetto, scultore o pittore.

15. Rispetto all' arti secondarie che dipendono dall' arti principali del disegno, cioè arte di prospettiva

naturale, mimica e danza, basti avvertire cosa che, meditata, porgerebbe a quelle ogni regola più necessaria. *Solamente ciò che sarebbe a vedersi bello se disegnato, bello è* a' danzatori, a' mimi, a' giardinieri, e a chiunque altro eserciti arte somigliante. Talvolta ho vedute in disegno le danze dell' *Opera* di Parigi, e non mai tanto mi comparì deforme com'allora lo sconcio sgambettare o il più sconcio squarciarsi ne' moti di tutta la persona, com'oggi sogliono i ballerini e più le ballerine, perchè in teatro, chi ne rimane stomacato per sentimento morale, o chi dallo spettacolo meretricio viene adescato; ma, guardando poi tal confusione violenta di moti nel disegno, allora il disordine apparisce da sè stesso e ci dimostra quanto manchi, parlando solo *esteticamente*, a que' balli ogni bellezza, e sovrabbondi la deformità. Così le mimiche manierate, così nel recitare (poichè i recitanti partecipano dell' arte mimica) il gesto e il passo artificiali. Converrebbe dunque, che gli addetti a queste arti secondarie non ignorassero il disegno, e allora sentirebbero anche più la verecondia o la grazia; e, comunque, senza magistero nel disegnare i compositori de' balli e delle mimiche sono incapaci di vera formosità.

16. In conclusione, a tutte l' arti particolari del disegno è comune il disegno stesso, che può definirsi arte del Bello per via di contorni; e però il disegno dà i fondamenti, risguardato com' abito di tirare le linee astratte da ogni altra qualità visibile e da' corpi, giacchè per natura e per arte ogni altra qualità che presen-

tasi al senso, ha la sua ragione principale nella forma, da essa dipendono gli accessorj, e ivi risplende l'unità che dal più interno delle cose si palesa nell'esterno. Il qual'abito nel disegnare s'acquista esercitando l'occhio ad astrarre la forma de' corpi, l'immaginazione a ritenerla, l'intelletto a ben distinguere, a ben paragonare, a ben comprendere; giacchè non basti vedere, ma bisogni *saper vedere o guardare*, acquistando per virtù di giudizio la misura dell'occhio, ed affaticandovisi tutta la vita. O care arti del disegno, mi ricorda le vostre dolcezze, quando giovinetto m'insegnava il mio buon padre i vostri rudimenti, e io mi piaceva in ammirare quanto di voi abbellisce la mia terra natale; o vagava pe' colli e per le terre vicine con sentimento di quasi pio pellegrinaggio, e le crete de' Robbiani e del Cieco da Gambassi, o le pitture sparse per tutto, e i vestigj per ogni dove del buon' architettare antico, e la torre di Vinci ch' io vedeva oltr' Arno quasi dirimpetto alla mia casa paterna, e le memorie di Leonardo, m' accendevano in cuore la fiamma del bello e più e più l'amore della patria e la Fede. Istituito da voi, consolato da voi, se talora un barlume di bellezza rifletteva in qualche mia parola, molto a voi lo reco; e pensino dunque gli artisti del disegno essere lor' arte educatrice, pensino i cittadini a custodire quant'hanno di bello per magistero della gioventù, nè s'aduni ogni ricchezza educatrice a privilegio di poche città in fastose gallerie.

CAPITOLO XLVI.

Architettura.

SOMMARIO.

1. Che cosa è l'architettura. — 2. Si originò dal convivere umano. — 3. Si distinse dall'ingegnerìa per fine di bellezza, — 4. ritraendo l'immagine formosa del consorzio umano. — 5. Questa idea perciò la rende inventiva; — 6. e indi l'architettura prende significato a' suoi disegni, — 7. e anche la loro unità; — 8. che si palesa nelle proporzioni della *massa*, nel congiungimento delle linee, — 9. e anche negli ornamenti. — 10. Com' espressione del consorzio umano, quest' arte abbraccia le altre arti del disegno; — 11. s' accorda co' luoghi abitati dall'uomo, e a sè li conforma; — 12. imprime la bellezza sua nelle città intere, — 13. nell'intera patria d'una nazione, — 14. per ogni luogo di essa; — 15. e si distende a tutta la terra civile, com' effigie unica dell' incivilimento. — 16. Conclusione.

1. L' aspetto di linee geometriche nell' abitazioni umane dà piacimento agli occhi ed al pensiero, chè l'ordine fa bellezza, e il piegarsi di linee agli usi umani è grazia e vita. Così piacciono i tetti molto inclinati delle capanne villerecce o pastorali. Bellissimo pare poi un accampamento di tende soldatesche sul pendìo de' colli, o in vasta campagna e presso i boschi ver-

deggianti, e si pensa il caro verso d'*Erminia* nella *Gerusalemme:*

O belle agli occhi miei tende latine,...

simile all'altro men bello che Properzio fa dire a Tarpeia: *et formosa oculis arma Sabina meis.* Indi s'originò l'architettura, com'arte particolare del disegno, e che differisce da ogni altra; perchè con essa non prendiamo a figurare cose naturali o più o men simili a queste; ma con forme geometriche si limita un dato spazio che contenga uomini, per esempio, una casa o un tempio; e altresì che contenga ciò che serve a' fini del consorzio umano e all'arti sue, come i cimiterj, le torri e i campanili o anche i piedistalli di statue, o via discorrendo. Sempre ogni lavoro d'architettura questo ha di proprio, che uno spazio n'è definito con forma geometrica; e s'intende qui spazio *contenente* o *luogo*, entro cui o sopra cui sta cosa che vi si contiene; benchè, quando si tratta di piccoli spazj, come anfore, vasi, ec., allora l'architettura cede l'ufficio *proprio* allo scultore od al pittore. Anche poi la pittura od il bassorilievo *fingono* spazj; ma l'architetto li contorna realmente di linee per contenere uomini e cose. L'architettura perciò è *un arte bella del disegno per circoscrizione di spazj o di luoghi.*

2. Posto ciò, segue che l'*idea essenziale* o l'*ordine ideato* dell'architettura è: *dare immagine della società umana;* giacchè a' fini di questa lo spazio si circoscrive. Se l'uomo vivesse solitario, l'architettura non sarebbe mai nata; quantunque pur'il supposto

della solitudine assoluta senza nemmeno la famiglia è assurdo. Basta che un fine comune unisca gli uomini, come che sia, perchè tosto appariscano dimore architettate, quand' anco la vita di ciascuno sia meditativa od eremitica; e avrò sempre a memoria, fra gli abeti dell' Appennino l'eremo di Camaldoli, un cerchio di mura con celluzze intorno segregate l'una dall' altra, e in fondo la Chiesa e che, per certo rispetto, mi parve più bello del gran monastero di Camaldoli sottostante. Poichè pertanto quest' arte offre dinanzi agli occhi ed al cuore l'immagine della compagnia umana, segue che prende i suoi principj ed ha sostanzialmente l'essere suo in tre principali edifizj, cioè la casa, il palazzo del Comune e il tempio, esprimendo i tre consorzj, famiglia, società politica, società religiosa; tre per fini diversi, un solo per l'armonia naturale dell' esser nostro. Più antica certo è la casa, che ne' primordj del vivere civile aveva nel padrefamiglia il sacerdote e il re; ma tosto s' alzò almeno la pietra de' sacrifizj, come leggiamo nella storia de' Patriarchi (*Genesi*), e la *porta* delle città o un circolo di massi formarono seggio dell' adunanze comuni e de' giudizj; tantochè ivi apparvero gli esordj del tempio e della reggia e de' tribunali, o della casa pubblica, ove s' amministra i pubblici negozj. S' aggiunsero poscia teatri e circhi, com' il palazzo pubblico si distinse in più luoghi, secondo la distinzione degl' uffici comuni; ma il sostanziale si compendia sempre nel focolare domestico, nel palazzo della cosa pubblica e nell' altare. Però, così l'*Estia* dei Greci, come la *Vesta* de' Romani, adoravasi divinità del fuoco

familiare non solo, ma (considerate le città e lo stato quasi famiglie più vaste) aveva santuario e focolare nel *Pritaneo* e nella reggia (*domus regia*) che, dopo la cacciata de' Re, venne abitata dal Pontefice massimo; *Estia*, poi, adorata nel santuario di Delfo, centro della lega ellena, come *Vesta* ebbe santuario in Lavinio, metropoli de' Latini (Stoll, *Mitologia*. Firenze, 1866); tantochè famiglia, patria, religione, inseparabili nell' affetto sociale, non si separavano mai nel segno suo più manifesto, ch' è l' architettura.

3. Questa divenne arte bella, subitochè nel fabbricare si badò a due fini, congiunti, ma distinti; e l' uno costituisce l' ingegnerìa, l' altro l' architettura propriamente detta. Cioè, l' edificare in quanto risguarda l' utilità dell' edifizio e la solidità, s' appartiene all' ingegnere; in quanto poi risguarda la bellezza dell' edifizio che mostri un ordine di perfezione da svegliar nell' animo meraviglia, s' appartiene all' architetto. E badisi, qualunque oggetto d' arte utile, ornato di bellezza, come gli utensili domestici o le mobilie, han due fini anch' essi, talchè uno risguarda l' artigiano e l' altro lo scultore o il pittore (benchè uniti nella medesima persona); ma ciò che determina se l' oggetto principalmente debba contarsi nell' arte bella o nell' utile, si è l' apprensione più diretta e principale o di bellezza o d' utilità. Or l' edifizio, se bello, l' apprensione prima ch' ci dà, è sempre la bellezza, e indi la maraviglia, onde poi segue l' esame più determinato intorno alla corrispondenza sua col fine dell' utile. L' apprensione di bellezza poi dipende sempre dal-

l'idea di consorzio che nell'edifizio prende immagine chiara e determinata; immagine (lo ripeto) del consorzio familiare o civile o religioso. Certo, ancora le linee per sè stesse appariscono formose mercè l'ordine loro; ma questo è il minimo in paragone dell'attinenza col significato. Infatti, se vediamo uno spazio che l'opera dell'uomo racchiude con mura o con pareti di qualsivoglia materia, primieramente l'animo corre a ciò che lo spazio abbia da contenere in sè medesimo; e quindi, posto che la fabbrica mostri súbito con bellezza di linee l'idea del contenuto, in tale armonia consiste l'ordine de' segni più mirabilmente congiunto all'ordine ideato, e perciò s'ammira.

4. Ecco il perchè, quantunque non possa darsi architetto buono che buono ingegnere non sia, bisognando provvedere all'utilità ed alla consistenza di quanto s'edifica, essere buono ingegnere poi non fa da sè il buono architetto; e neppure lo fa un certo tal qual gusto di linee formose. Non basta l'ingegneria. E perchè mai? Per due ragioni; prima pel sentimento della bellezza, seconda per l'invenzione. Per la bellezza, giacchè a far' opera bella si richiede di tendere a questo fine con l'animo; e se altri badi soltanto al comodo, la bellezza non ricercata non viene conseguita. Per fermo, tra l'uso e la forma corre attinenza strettissima, nè può formosità esservi altrimenti, e chi miri a ciò, mira infine all'armonia tra ordine immaginato ed espresso e ordine ideato; ma d'altra parte, senza volgersi col pensiero alla bellezza in sè medesima, l'immaginazione non s'eleva, e però le

fabbriche stesse, le quali si volevano accomodate all'uso riescono meschine, disadatte, deformi; ossia, chi non ami la formosità perde ancora l'utilità, e il fabbricare odierno ne dà troppe volte testimonianza. Or l'idea che solleva la fantasia dell'ingegnere, trasmutandolo in architetto, si è la soave o maestosa o sublime bellezza del convivere umano; soave per affetti domestici, pe' civili maestosa, per gli oltremondani sublime. La seconda ragione, dissi, è la fecondità. E che vuol'egli dire ciò? Ecco, sebbene l'uso richieda un'attinenza di forme, non le determina o le costringe tuttavia per modo, che ogni casa, ogni palazzo, e ogni tempio debban foggiarsi *ugualmente*, ma solo *similmente:* ora, chi all'uso risguardi con materialità, casca nell'uniforme, bastando fare come s'è fatto e come vedesi fare dagli altri. L'universalità del concetto, che si riferisce al consorzio umano, leva essa in alto la fantasia, e produce varietà ne' disegni. Anche ho detto poi, non bastare certo tal qual gusto di linee formose, che senza idea riescono senz'unità, prive d'estro e sconvenienti: stile tutt'estrinseco e freddo.

5. Non deriva dunque mai l'estro degli architetti fuorchè da un'alta idea e da un sentimento profondo della società umana; e aggiungo perciò, che quanto più è alta l'idea e più profondo il sentimento che gli architetti hanno di essa, tanto più l'architettura è alta: e indi consegue, che *tanto è più alta l'architettura, quanto più della società umana rende immagine viva.* E difatto, poichè l'uso non determina con immobilità gli edifizj, la molteplice varietà di lor forma

e il grado di lor bellezza provengono dall' ingegno e dalla fantasia degli artisti che, mirando agli usi e a' luoghi e a' tempi, veggono nell' immaginazione loro risplendere una forma piuttostochè un' altra, e con varia perfezione secondo l' altezza del concetto e la vivezza dell' affetto. Mi ricorda d' aver sentito, in prima gioventù, lagnanze che mancasse liberalità di principi o di signori da commettere begli edifizj, e però l' architettura essere sì caduta in basso. Ma tacendo pure, che fabbriche non mezzane si commettevano anch' allora dal pubblico e da' privati, e che il bello poi non istà solo nel grande, ma nel disegnare a modo anche una picciola casa, dirò invece, che oramai le occasioni splendide sono venute, con ingenti spese, in ogni luogo; e tuttavia, salvo nobili eccezioni, come il nuovo *Mercato* di Firenze, o i lavori del Poggi sul *Viale de' Colli*, la brutta edificazione non cessò, e bastino gli esempj non rari del nuovo *Lungarno*. Qual dunque cagione? Certo, questa principalmente, che la fantasia degli architetti non s' accende nel proprio soggetto. Quale soggetto? Dare con l' edifizio immagine degna del convivere umano in famiglia, in patria, in una credenza. Principalmente, dico, perchè secondariamente può esservi anche ignoranza e mal gusto, che cessano bensì, tostochè penetri negl' intelletti e ne' sentimenti la viva idea del consorzio umano e dell' arte, a impulso di studj e a criterio di lavori.

6. Posta la qual bellezza d' obbietto ideale, può allora e deve l' architetto intendere l' attinenza fra le linee

principali del suo disegno e l'ideale significato dell'opera sua, perchè davvero quest'attinenza procede da natura. La linea verticale, per esempio, che si pinge in su, fatto sta che ci sublima il pensiero. Ma ciò si vede ancora ne' moti naturali dell'uomo, che preso da un'alta idea, oppure da un sentimento di propria dignità, o anche da sdegni superbi, reca diritto la persona sopra di sè, come stante in sè stessa, o sostenuta dal suo vigore proprio, signora di sè medesima. Le linee, al contrario, che tendono l'una inverso l'altra, e si congiungono, fan sentire grazia e accordo e armonia o unione. Or ne' moti naturali dell'uomo accade lo stesso, perchè quando parliamo affettuosi c' inchiniamo l'un verso l'altro, e anche per affetto corriamo agli abbracciamenti. Danno poi tristezza o almeno pensosità le linee che s'abbassano. Similmente ne' moti naturali, giacchè il dolore o il meditare profondo c'inchinano verso terra. Le linee altresì che servono ad unire le varie parti dell'edifizio, l'orizzontale o retta tien più dell'immobilità, la curva per l'opposto ha più del mobile, giacch'essa piegasi ad incontrare. Così le pieghevoli cose di natura son dolcemente incurvate; ma le rigide stanno diritte. Sappia dunque l'architetto elegger linee al suo disegno, le quali si confrontino con l'idea dell'edifizio; idea che si determina ne' diversi usi della fabbrica e ne' diversi stati umani. A guardare, per esempio, nell'opera del Simonau intorno a' *principali monumenti gotici dell'Europa* (Bruxelles, 1843), o nell'altra del Boisserie (Stuttgart) sulla *Cattedrale di Colonia*, o in quella di Giorgio Moller (Darmstadt) sull'*Architettura tedesca*, le descrizioni e

i disegni della Cattedrale d'Amiens e di Beauvais, di Metz e di Reims, d'Orléans e di Strasburgo, di Colonia e di Limburgo, di Vienna e di Friburgo; e, ancora, i disegni delle stupende cattedrali d'Inghilterra, oppure i palazzi del Comune ad Audenard nel Belgio e a Bruxelles, a Gand e a Louvain; e poi chi pigli a considerare i paesaggj del Reno co' loro castelli, non può fare a meno che non gli apparisca evidente in ciascun edifizio l'espressione della vita civile e religiosa di que' popoli e di quelle età.

7. L'idea che l'architetto vuol' esprimere, idea generale del consorzio umano, idea più determinata del consorzio familiare, politico, religioso, idea piucchè mai determinata d'un tempio, d'una torre sacra, d'un cimitero, d'un palazzo della giustizia o d'altri pubblici uffizj e d'un teatro, d'una casa signorile o mezzana, d'un officina, d'un fondaco, d'una fabbrica da manifatture, d'una villeggiatura, in tale idea, nell'unità evidente d'essa, bisogna che s'accenda l'immaginazione dell'artista per sentimento di bellezza; e indi si genera l'unità del disegno che in suo linguaggio di linee musicali esprime la vita degli uomini, consociata fra di loro, con l'anime immortali e con Dio. Fino dalla prima gioventù, sempre, anche in quest'anni che voltano al tramonto, la gran mole di Santa Maria del Fiore veduta da tergo, le cupole minori de' cappelloni che son base alla cupola del Brunelleschi, con sublime spingersi d'ogni cosa verso il cielo, m'han percosso l'anima d'ammirazione per tant'armonia d'un concetto unico, che aveva preso immagine

così sublime. Ville ne' poggj di Firenze o nel Veneto, palazzi del Cinquecento, sempre han questo, l'unità del disegno che significa un'idea. Quale idea? L'unione degli uomini. E però nè loderemo l'architetto che all'unità esteriore non faccia corrispondere l'interiore, ossia la disposizione delle parti o delle stanze in modo, che da esse appaia l'ottima comunicazione loro per un vivere comune; giacchè, oltre la comodità dell'uso, ciò porge bel simulacro della compagnia che ivi sta e s' aduna.

8. La quale unità significativa dell' unione nostra si conseguisce per due modi non separabili. Primo è il congiungimento delle linee. Chi guarda il volto umamo, vede che i lineamenti della fronte continuano curvi, benchè con varietà, per le gote e per il mento, e che la linea ovale ritorna in sè stessa; e poi, che il pomello del mento si congiunge alla radice de' labbri, e che su' labbri una fossetta li congiunge col naso e di sopr'al naso dalle due parti si muovono gli archi de' sopraccigli che si congiungono alle tempie; tantochè i lineamenti fanno, direi, un unico lineamento, come unico è l'uomo, effigie del quale si è il volto. A quel modo conviene s' uniscano fra loro le linee tutte d'un edifizio, perchè indi s'effigj la compagnia umana. Secondo modo è, che la *massa* dell'edifizio armoneggj con sè medesima, secondo l'idea che ne dev'esser' espressa evidentemente. In generale parlando, la mole d'una fabbrica è formosa e vistosa, quand'ha buone proporzioni; giacchè altrimenti anche una mole immensa o scomparisce alla vista o par deforme. Que-

ste proporzioni poi fra le dimensioni varie l' occhio e l' esperienza ce le insegnano; e si vede che i nostri antichi, anco i Secentisti, ebbero delle *masse* intuito vivo, perchè un palazzo signorile di que' tempi, per esempio de' Cibo-Malaspini a Massa di Carrara, sebbene non vastissimo, vi pare una gran reggia. Ma le proporzioni dipendono intimamente poi dall' idea significata, giacchè la relazione di larghezza e d' altezza e di profondità nell' edifizio del Camposanto di Pisa non potevano esser quelle del Duomo, nè queste del Campanile; come nano sarebbe tornato al Palazzo Ducale il disegno dell' Arsenale bellissimo di Venezia. Tanto la forma dipende dall' idea, e tanto ella si riferisce al vivere umano consociato, e a' suoi fini diversi!

9. E in questa unità entrano perciò gli ornamenti che, accessorj quanto alle parti principali dell' edifizio, accessorj non sono, essenziali piuttosto quant' all' armonia significatrice. Anzi dobbiamo distinguere da ornamenti a ornamenti, perchè taluni risguardano la totalità del disegno, altri viceversa si pongono in luoghi particolari ad abbellimento; ma tutti rendono l' unità dell' espressione. Costituiscono dunque i primi la modalità delle linee che fanno il disegno, cioè sagome, riquadrature, spigoli, panchine, o somiglianti. Diceva il Paoletti: da una panchina so distinguere fra un architetto ed un muratore; volendo significare, che ivi dimora la *formosità:* e ottimo esempio è lo scalone nuovo del Poccianti a Palazzo Pitti. Or chi non vede che tutto ciò serve all' *espressione* d' una fabbrica, in quel modo che serve all' espressione d' una poesia il

finimento dello stile? Gli altri ornamenti tengono più del particolare, come fogliame, dentello, fusaruolo, guscio, capo d'ariete o d'altro animale, capitello, ec.; e tuttavia, come il poeta fa cospirare all'integrità dell'opera sua ogni tropo ed ogni figura, così quegli abbellimenti cospirano al significato intero d'una fabbrica bene architettata. Di fatto la scelta di questi ornati non risguarda precipuamente, nè la perfezione *matematica* del disegno, nè la perfezione di *comodità* o *ingegnerìa*, bensì la perfezione ideale, ossia l'espressione perfetta d'un fine del consorzio: i capitelli alla toscana, alla dorica, per esempio, e alla corinzia, ec., non fanno più o meno acconcio a contenere uomini un palazzo, nè sono essenziali all'armonia geometrica o gli uni o gli altri; ma pure capitelli toscani o dorici, perchè più semplici, meglio s'addicono a significazione severa, i corinzj a splendida e festiva, e più alla maestà i compositi.

10. Sicchè ordine ideato di quest'arte vedemmo essere l'*umana società in immagine di luoghi edificati*, e in tale idea determinata consistere degli edifizj l'unità, e più alta essere l'architettura *come più alta immagine ci mostra del consorzio* familiare, civile, religioso. Essa, dunque, per l'obbietto suo contiene tutte l'arti generate dagli uomini, e si mette in armonia co'luoghi naturali, abitati da loro, e abbraccia le intere città e gl'interi paesi e tutt'il mondo incivilito, quasi spazio che a sè formano con l'arte i popoli e la famiglia intera delle genti dirozzate. Bisogna, dunque, che gli architetti abbiano *grande animo*, perchè soltanto la

magnanimità, o un elevato sentire intorno alla grandezza del vivere cittadino e della società universale fa immaginare opere non disuguali a tanta grandezza. Contiene, diceva, l'architettura le altre arti; e questo in due modi, o come ornamenti, o come raccolta di maraviglie custodite in un edifizio che a tal fine corrisponda per l'uso e per la bellezza. Il primo ci dà le pitture ne' muri o affisse, le statue, gl'intagli, e i bassorilievi, come i bellissimi ornati del cortile nel Palazzo Ducale a Venezia, o i minori per la mole, non per pregio (cantati degnamente dal gentile verso d'Alinda Bonacci-Brunamonti) sulla facciata di San Bernardino a Perugia. Sappiamo in ciò la magnificenza degli antichi, e può rilevarsi dall'elegia di Properzio che descrive i portici del tempio d'Apollo Palatino, unitavi la Biblioteca greca e latina: fra i punici colonnati le cinquanta figliuole di Danao, e Febo con la lira; in mezzo a Latona e a Diana e intorno all'ara quattro bovi di bronzo, e splendente sul vertice del tempio il carro del Sole; intagliata poi nelle porte d'avorio la strage dei Galli, violatori del tempio delfico, e Niobe co' figliuoli spenti. Mostrano le gallerie il secondo modo; e veramente, come stupendo apparisce quel raccolto lume d'ogni arte bella, e come l'opere ivi custodite e le stanze che le custodiscono si rimandano bellezza fra loro, così difficile impresa è costruire luogo a tale dignità proporzionato.

11. Segue appresso, che i luoghi edificati avendo a stare ne' luoghi naturali, debba porsi armonia tra gli uni e gli altri. E questo ancora in doppio modo.

Primieramente l'edifizio vuol' accomodarsi alla qualità de' siti; perchè la prospettiva diversifica secondochè quello sorge in pianura o su in altura, e poi la formosità delle linee rende o no e più o men bella vista, secondochè si conformi al prospetto de' monti, de' poggi, delle vallate, de' piani, degli alberi, de' laghi, de' fiumi, del mare, o anche del cielo; nè si può aver dunque mai un assoluto esemplare per ogni architettura. Que' luoghi son la naturale dimora degli uomini, e l'abitazione artificiale dovrà consonarvi ad esprimere la consonanza fra i paesi ed i popoli. Scozia e Svizzera da un lato, Italia dall'altro, sembrano in Europa i paesi che meglio e più largamente abbiano sentito l'armonia de' loro edifizj con le loro contrade. Presso Viareggio (a recare un esempio contrario) il viale della pineta conduce alla villa de' Borboni, villa che dirimpetto scorge il mare, a tergo i monti torreggianti della Versilia e intorno le selve odorate dei pini; ma l'animo cade giù, mirando sì gretto palazzo con fori rettangolari di finestre, senza nessun garbo nè disegno: unica bellezza là entro non indegna è il sepolcro dal Consani scolpito al Duca di Parma. Secondariamente, unita con l'ingegnerìa e con l'arti ausiliari, alle fabbriche proprie accomoda i luoghi naturali, come creando laghi e fonti e viali e boschi e giardini, che formino all' edifizio quasi una contrada nata con esso. Si dicono belli perciò i parchi d'Inghilterra (benchè di troppo infruttifera vastità), e ricordo con mestizia il giardino e la villa Puccini presso Pistoia, laddove ogni cosa c'ispirò da giovani memorie di tempi gloriosi e speranze di risorgimen-

to; e così, dietro Palazzo Pitti, fa melodioso riscontro *Boboli.*

12. Talchè, questa immagine dell' uomo civile informa di sè anco le città intere. Principiata da mucchi di capanne, crescente appresso in file di casette, ogni città viene poi a bellezza, tostochè le cittadinanze occupa il pensiero di far comparire degna di loro la lor terra; e se questo pensiero infiamma gli architetti, essi lo recano in atto condegnamente. Allora non si tratta più soltanto d' un bel tempio e d' una bella torre, o di bei palazzi qua e là, sibbene di rendere formosa una città intera entro e tutta intorno. La gran via d' Edimburgo, descritta da Walter Scott, ov' egli narra i fatti di Maria Stuarda, mi torna in mente, parlando di questa materia; e indi riveggo nell' anima la gran croce di vie, che spartiscono maestosamente in quartieri tutta Palermo, e mi rifulgono in fantasia i *Lungarni* di Pisa e i *Lungarni* di Firenze, o il glorioso *Canal grande* di Venezia; considerato da me sì a lungo e sì mestamente, quando in Casa Paolucci presso San Tomà vecchio io assisteva Paolo Baroni-Semitecolo, mio prediletto giovane amico, mancato sì presto alle speranze de' genitori trafitti. L' opere che ora circondano Firenze bella, quasi a fasciarla del cinto di Venere, dann' esempio del distendersi un disegno formoso anche in giro delle città. Gli è come a sentire un colpo di cannone: tutt' i cittadini a un tempo si volgono per là, onde la romba si propaga, e tutti domandano che sia; ugualmente, quando in cuore spunta il medesimo desiderio di far bello il paese proprio,

non solamente il Comune, ma ogni cittadino vi s' ingegna; ed ecco le città rese da una parte all' altra un lavoro d' architettura. Ma badisi, non serve un appetito d' utilità, e nemmeno un desiderio di grandigia, senz' un affetto di bellezza che porga immagine d'*umanità;* e chi voglia certificarsene, paragoni la vecchia Genova trafficante, ma patria del Colombo e de' Doria, co' lunghi e uniformi stradoni del giovane Livorno.

13. Si dilata perciò l' architettura, non solo all' intere città, bensì anche all' intera patria d' un popolo, com' alla Italia od alla Francia, imprimendo l' effigie unica di questo nell' ampiezza del paese abitato da esso, con tanta più bellezza, con quanto più di vigore sta nell' anime il consentimento di nazione. Certamente non può intendersi qui, che gli architetti circonvallino di pareti la patria, e la ricoprano d' un tetto, e neppure che ogni palmo di terra occupino gli edifizj; ma s' intende avvenire ciò ancora in due modi; l' uno ch' è quasi opera soltanto d' architetti, l' altro ch' è cooperazione d' architettura e d' ingegnerìa e dell' arti secondarie. Qual si è dunque il primo? Questo, che propagato nella nazione il gusto del bello con la nobile alterezza di mostrare la dignità propria, tutte le città s' abbelliscono; nè solo le città, sì le terre minori e i villaggj. Per tale rispetto, la Toscana e le provincie Venete tengono primato in Italia; ma dicono poi che l' Olanda, senz' avere peregrinità molta d' edifizj, e pur badando singolarmente al comodo, tuttavia da' grossi borghi fino alle casupole di campagna sorrida ovunque di politezza e d' elegante semplicità. Nè

possiamo dissimulare, ch'in mezzo a'difetti del nostro risorgimento, ciò ch'avvi di bene apparisce tra varj segni anche da questo, del tendere noi per ogni dove, talvolta con intemperanza e quantunque angustiati da soverchio peso, a ristorare ciò che per tutto avevano egregiamente fabbricato gli antichi, e a fabbricare con bellezza nuova; e Dio voglia che gli artisti sappiano consentire in questo affetto, e indi avvivarne la fantasia e l'arte.

14. Insomma, ripigliando il paragone, se nella città capitale non solo, ma per tutte le rócche dello Stato si sparino l'artiglierie a un tempo, la gente tutta quasi un uomo solo tende l'orecchio e quasi un sol cuore hanno un sol moto i cuori; così la nazione tutta si muove a ritrarre nel suo territorio la propria unità. E quindi l'appalesa pure nel secondo modo, cioè con l'arti ausiliari e con l'ingegnerìa. Strade rotabili e strade ferrate, stazioni e alberghi, ponti su'fiumi e fori di montagne, fortezze di terra e di mare, arsenali e porti, navigli di mercatura e flotte da guerra, ogni cosa si fa con *grande animo*, cioè impresso di vigoria, di prosperità e di architettura. Non si può negare ch'ella entri per tutto. Qual differenza tra non grandi, ma grandiose *stazioni* per esempio, e altra grande, ma misera o affogatoia! quale tra una rócca del Sammicheli, del San Gallo, e le fortezze austriache a Verona! quale tra navi tozze e l'agili navi d'Inghilterra e d'America, sì belle anche a vedersi, e tanto emulate, talvolta superate dal bravo popolo genovese, benedetto per l'operosità sua e per gli affetti dome-

stici e per la sobrietà virile! Chi entri nel golfo della Spezia oggi, come nel golfo di Napoli, e nel bello, ma silenzioso porto di Livorno, e chi facendosi entro terra consideri le città italiche, scorge ovunque il disegno architettonico della patria che gl'Italiani si son fatta da secoli fino ad ora in mezzo a tante difficoltà.

15. Se oggi guizza invisibile per la terra il telegrafo, un tempo usavano le fiamme avvisatrici, come i cenni di fuoco sull'arroventate rôcche d'Averno, descritti dall'Alighieri; e v'ha torricelle (per esempio su'monti di Lucca), onde gli avvisi andavano di luogo in luogo per favella di lume; segnatamente poi Eschilo canta le fiamme, che, annunziando agli Argivi la caduta d'Ilio, trascorsero dall'Ida selvoso alla montagna Ernea di Lenno, all'Ato, alle vette del Macisto, al Messapio, al Citerone, all'Eglipanto, a'monti press'Argo, e de'fatti d'Asia parlarono all'Europa (*Agamennone*). Questo mi riviene alla memoria, considerando che una medesima idea propagava su'vertici lontani la fiamma; e così un'idea medesima, o l'incivilimento, propaga l'immagine sua da nazione a nazione per formosità di monumenti. Chiunque viaggj l'Europa o l'America, gli si parano certo dinanzi fabbriche molto diverse, più o meno di buon gusto, più o meno imitate o nuove, ma ovunque trasparisce l'intendimento di mostrare la civiltà con segni di bellezza; e, perciò, come un popolo civile, perchè appunto civile, ha somiglianze con ogni altro popolo non incolto, così le somiglianze generali dell'architettura consistono in dimostrare, per sì larga parte del mondo, impronta bella

e consolatrice di consorzio familiare, politico, sacro, e tra' popoli la naturale umanità e società. Ed è sì vero, riflettersi nell'architettura quas' in ispecchio la consapevolezza del consorzio universale, che proprio de' barbari apparve sempre l'odio contro gli edifizj de' luoghi, ov' essi prorompevano a conquista; nè alcuno ignora quanto incuriosi ed incuranti sieno i Turchi, sotto la cui dominazione più e più s'annientano i vestigj de' Romani e de' Greci e le cristiane antichità, e le arabesche altresì, onde la Palestina e la regione del Libano e la Siria d'oggi (per esempio) paion cosa brutta e disfatta, in confronto di quanto elle ci vengono descritte da' viaggiatori pii del Medio Evo.

16. L'architettura, ch' è un' arte bella del disegno per circoscrizione di spazj o di luoghi, nata dal consorzio umano, e che bella diventò quando prese ad oggetto suo la formosità degli edifizj, esprime in sè l'immagine del consorzio stesso; la cui viva idea porge agli edifizj l'unità propria e ne distende l'impronta mirabile a' luoghi naturali, alle città intere, all'intera patria de' varj popoli e a tutta la terra incivilita. E poichè tanto è più alta l'architettura, quanto rende più alta immagine dell'umana fratellanza, s'arguisce, che di magnanimi petti abbisogna quest' arte a sentir profondo il decoro di sì eccelsa idea, che gli architetti rappresentano, edificatori della casa, del palagio, del tempio, e trasformatori della terra in bellezza di comune domicilio.

CAPITOLO XLVII.

Scultura.

SOMMARIO.

1. Che cosa è la scultura. — 2. Principale soggetto all'arti figurative si è l'aspetto umano. — 3. Più proprio della scultura è la relazione de' lineamenti con la vita interiore, anzichè dell' uomo con la natura. — 4. Indi all' arte scultoria il colorito è accidentale, ec. — 5. Nè la scultura di tutto rilievo ha paesaggj, che ristretti son'anche nel bassorilievo: — 6. è limitata nel figurare animali; — 7. e anche ne' gruppi di figure umane. — 8. Soggetto più proprio alla scultura è la bellezza *umana* del corpo, e in essa si comprende la *fisiologica* e la *fisica*. — 9. E perchè si dica ciò dello scultura piucchè della pittura, distinguendo tra figura e forma. — 10. L' unità intera della immagine umana comparisce nella scultura solamente. — 11. Divario fra le due arti nel nudo e ne' panneggiamenti. — 12. Limiti posti dal pudore. — 13. Qual sia dunque l' idea esemplare dell'arte scultoria. — 14. E come bisogni evitare in essa, piucchè nella pittura, il freddo ed il generico; — 15. ma senza cascare nei vizj opposti. — 16. Conclusione.

1. Se l' architettura edifica circoscrizioni di spazio, imitative di leggi naturali, ma non di naturali obbietti, l' altre due arti del disegno invece han qualche somiglianza pure con obbietti di natura e ce li fanno *raffigurare;* sicchè queste porgono il *contenuto* di quel *contenente,* a quel modo che uomini e animali e piante si contengono sulla terra e sotto il cielo. Pittura e scul-

tura, dunque, differendo dall'architettura e fra loro, hanno poi fra loro e con quella in comune il disegno; ma in comune fra loro soltanto è di figurare cose naturali e corporee, o anche soprannaturali e spirituali, ma per analogia di cose visibili, per esempio, angeli con aspetto umano; e quindi l'una e l'altra, dal comune soggetto che è la figura, possono definirsi ugualmente: *Arti belle del disegno figurativo.* In che starà poi la loro differenza speciale? Questo ha di proprio la scultura ch'essa prende a' figurare il solido de' corpi, o la superficie tutta che li circonda d'ogni parte, o, in altri termini, l'unità individua d'un corpo, in quant'esso apparisce d'ogni sua parte agl'occhi; mentrechè la pittura ci appresenta la superficie piana de' corpi stessi, o com' ell' apparisce agli occhi da una parte sola, senza che l'occhio si trasmuti rispetto ad essa in guardare. Fanno comparire perciò gli scultori l'aspetto de' corpi solidamente; benchè il rilievo possa talora non essere intero, sì di metà, o anche di meno, quando interamente le figure non istacchino da una superficie piana. Definirò dunque la scultura: *un'arte bella del disegno per figure in rilievo.*

2. Chiarito ciò, si domanda: poichè l'essenza della scultura è disegnar figure in rilievo, quale idea informerà di sè l'ordine immaginato ed espresso nell'opere scultorie? idea, che va tirata fuori dalla natura di quest'arte, anzichè smarrire il discorso in concetti arbitrarj. Non ci ha dubbio primieramente che non solo agli scultori, sì anche a' pittori, o ad ambedue l'arti figurative, soggetto principale non fornisca

l' aspetto umano; e per due ragioni. L' una è, che bellissima tra tutte le forme visibili splende la forma dell'uomo, anche badando solo a perfezione corporea, o dell'organismo, per la molteplice varietà delle parti e per la loro armonia; supremo grado, che i Naturalisti dimostrano nell'anatomia umana, e più nella comparata, e altresì nella fisiologia, e che sfavilla poi al senso comune degli uomini. Or se l' arti del Bello tendono all'eccellenza, o alla perfezione ammirata, segue che dove la perfezione dell'aspetto visibile sovraneggia, ivi principalmente mirino l'arti figurative, com'a soggetto loro più proprio. L' altra ragione si è, anche più intima o sostanziale, che soltanto nella figura dell' uomo rilucono i segni dell'intelletto; nè già solo i vestigj universali dell'ordine, significanti l' Idea ordinatrice e comune ad ogni cosa inanimata e animata, sì que' segni proprj e immediati della mente che informa di sè il corpo umano, e che s' unisce ad esso in unità di vita. Or qui rifulge, pertanto, l' ordine di perfezione più alta, e a cui l'artista tende com' al sommo dell'arte sua, e anche per esser' egli stesso natura intellettuale (Vedi *G. Duprè o dell' Arte.* Pisa, Nistri).

3. Ecco ciò che primieramente doveva ricordarsi. Segue poi, che l'uomo, qual soggetto precipuo dell'arti figurative, o al quale si riferiscono tutti gli altri soggetti, può considerarsi da esse in due ordini principali e distinti (benchè non separati) d' attinenze. Quali attinenze? Di certo, altro è ch'un'arte si proponga *massimamente* di palesare nella figura dell'uomo

le relazioni di tutta la figura stessa con l' *interiore* pensiero che l'avviva, e che le porge unità significatrice di sè medesima; e altro è, ch' un' arte si proponga *massimamente* di palesare nella figura dell' uomo le relazioni esteriori dell' uomo con gli altri uomini e con l' altre cose, ossia l' attinenza fra l' uomo e la natura. Or dico ch' alla scultura s' appartiene, in principal modo, l' ordine di relazioni fra l' unità interiore del pensiero e la figura che ne riceve unità esteriore o il suggello. Badisi che dico *principal modo*, e non già unico modo, perchè torna impossibile a concepirsi una figura umana senza relazioni con lo spirito avvivatore, e senza relazioni con le cose che ci stanno intorno, pur' accennate solo o presupposte. Ma su quale fondamento s' attribuisce più proprio allo scultore l' attinenza de' lineamenti con l' unità intima, o col pensiero? *Arte del disegno per figure in rilievo* abbiam conosciuto essere la scultura, e da tale nozione scaturisce quest' altra. Infatti, si vedrà, che il rilevare della scultura esclude da essa, fuorchè com' accidentale, il colorito, che significa esterne relazioni, ossia i riflessi della luce sul corpo;' esclude anco i paesaggj e, salvo com' accessorio, l' imitazione degli animali; esclude poi molte figure unite (fuorchè il bassorilievo che accostasi a pittura); e inchiude per contrario una *singolare* diligenza che la forma del corpo, tutta intorno, da ogni sua parte, in ogni suo menomo particolare, manifesti un' unità vivente. La scorza de' platani dardeggiati dal sole di luglio e d' agosto, si screpola tutta, e si accartoccia, onde il pedale par cosa sciatta ed informe; ma sotto quei

brandelli del vestito incotto apparisce la pelle bianchiccia e delicatissima, e che porta i segni dell'albero rigoglioso: così lo scultore, sotto le scaglie del marmo, schizzate via da' colpi di scarpello, trova un corpo che lampeggia di vita.

4. Non prende colori, fuorchè accidentalmente, la scultura, ho detto; e val quanto non essere il colorito a quest'arte proprio, nè perciò essenziale. Proprio invece alla pittura è colorire, perchè la linea meramente astratta, senza varietà di colori e senza ombreggiamenti, pittura non può chiamarsi con proprietà, bensì costituisce ad ogni arte del disegno, anche all'architettura, preparazione comune. Sicchè, la pittura perde l'esser suo fuor de' colori, e ciò a questa li dimostra essenziali; ma viceversa nessuno affermerebbe che statua senz'altro colore che il suo di pietra o di creta o di marmo o di legno, e d'altra materia, non debba chiamarsi opera scultoria: onde arguiamo che accidentale soltanto è *dipingere* cosa rilevata, accidente anzi che proviene dall'arte de' pittori. S'aggiunga poi, che non solamente statue di tutto rilievo, colorate al vivo, appartengono a due arti diverse, scultura e pittura in un tempo, sì ancora offendono *per lo più* la vista (com'altrove notai), contrastando in esse la troppa *illusione* del vero per la rotondità delle figure, e per la tinta loro, con la immobilità. È un realismo che sa di contraffazione o di prestigio, anzichè d'arte che accenna per segni all'intelletto; e mi ricorda che colorite dapprima d'incarnato le statue del *Ratto di Polissena*, ciò spiacque a tutti. *Per lo più*,

ho detto, giacchè alcuni lavori, le terre invetriate dei Robbiani, ad esempio, non recando sì cruda l'apparenza del reale, di tinte s'abbelliscono molto, e son quasi anello fra le due arti. Oltrechè poi la finezza de' rilievi in tutte le membra, ove sta la perfezione massima degli scultori, resta per l'attraimento del colore non bene distinta o non da sè sola, e quindi agli scultori stessi dovrà repugnare. Or considerando che il colore non può astrarsi dalle attinenze con la natura esterna per la ragione de' riflessi e de' contrapposti (onde i pittori anche un' unica figura dipingono in un fondo d' aria e simili), segue che, per tale rispetto, queste attinenze dalla scultura vengano escluse.

5. S' escludono anche i paesaggj dalla scultura di tutto rilievo. È anzi un' impossibilità materiale, giacchè, facendo statue grandi al vero, e maggiori, o minori di poco, converrebbe che il paese scolpito prendesse un' ampiezza eccessiva. Può adunque bensì fingersi la figura che stia sopra uno scoglio, sopra una fonte, o altra cosa simile; ma un vero paesaggio non mai. E devesi anco notare, che obbietti non animati, se scolpiti a rilievo intero, han poca finezza d' arte, bastandovi una materiale imitazione che non richiede ingegno e ch' è cosa tutta di senso; e molto più trattando corpi non organati o fingendo per esempio colli e monti o piani; dovecchè in pittura si richiede arte di prospettiva, che per linee in superficie piana e per colorito significa rilievo e cavità e lontananze. Perciò, quand' anche si scolpissero figure pic-

coline, ponendo queste in paese assai largo, con le varietà naturali del terreno e con alberi e case, o simili, verrebbe un lavoro di mediocre pregio, e da rassomigliarsi alle capannucce de' bambini. Nel bassorilievo, viceversa, che più accostasi alla pittura, il paesaggio si comporta, e anzi prende vaghezza, purchè in limiti molto ristretti. Vago è, pregevolissimo anzi, dovendovisi adoperare arte molta di prospettiva geometrica; e si vede (per esempio) nelle ammirande porte di San Giovanni, ma in limiti non larghi, non a paragone della pittura, giacchè, non potendo ricevere prospetti aerei 'l bassorilievo a mo' de' dipinti, un paese ampio non vi riesce, o se lo tentiamo, vien falso; tantochè nelle porte di bronzo del Ghiberti, quantunque i luoghi si fingano molto determinati, sembra vedervi talora un po' di violenza contro le ragioni di quell'arti. Belle sono invece le imitazioni di frutti e di fogliami e di ghirlande, o d'altre gentilezze di natura, come insetti, uccelletti, lucertoline, non solo colorite, a guisa delle crete Robbiane, sì di marmo (per esempio quelle del Civitali nel Duomo di Lucca) e sì fuse in bronzo (come intorno alle porte di San Giovanni, e in quelle del Duomo di Pisa), o ricamate in tela, o intagliate in legno, perchè meri accessorj e ornamento, anzichè parte intrinseca di scultura.

6. Rimosso da questa il paesaggio, s'inferisce, soggetto d'essa non doversi credere nemmanco tale imitazione d'animali, ch'un paese figurato li contenga. Nelle sculture di tutto rilievo e grandi chi potrebbe mai concepire tanta grossezza di cose, in un

campo sì vasto, e che certo parrebbe grossolanità? Nè greggi e armenti, o altra sorta di bestie in piccola grandezza e in picciolo paese, potrebbero mai apparire altro che le dette capannucce o ninnoletti. E quanto al bassorilievo, le considerazioni già fatte bastano anche per questo argomento. Sicchè resta il quesito circa la imitazione d'animali, astratti da veduta di paesaggio. E tre cose noterò; rispetto al numero degli animali stessi, all'attinenza loro co' soggetti della scultura, e al modo di rappresentarli e però altresì alla lor qualità. Pel numero, necessità materiale impedisce che scultura di tutto rilievo, e grande, finga in un'opera molti e grossi animali, com' un cocchio tirato da due o tre pariglie. Per l'attinenza col soggetto della scultura, essa consistendo singolarmente nell'eccellenza delle forme, preferisce, piucchè la pittura, di prendere a soggetto l'uomo; talchè gli animali, o servono d'accessorio a figure umane, come i cavalli nelle statue equestri; o simboleggiano qualità di uomini e di cose o di cittadinanze, come il *Leone* del Canova nel sepolcro del Rezzonico, e il *Marzocco* della Repubblica fiorentina; o si pongono a ornamento, come il *Cinghiale* alla fonte di Mercato Nuovo. E poi la scultura, fingendo animali bruti, ha questo di proprio, che massimamente apparisca dalle lor forme tutte l'intimo loro istinto, cioè che le membra mostrino unità nell'unità vivificatrice o motrice; onde gli scultori prediligono animali, che a tal fine meglio si adattino e più formosi, come leoni e cavalli; dovecchè la pittura guarda molto al colore vario, e prende animali d'ogni specie.

7. La materia infine, di che si vale la scultura, la costringe a ritrarre una figura unica per lo più; tantochè, dove ben di rado e quasi per eccezione si dipinge un' unica figura da' pittori, ben di raro invece o quasi per eccezione l'arte degli scultori (del rilievo intero s'intende) scolpisce più figure in un tutto; e quando poi lo fa, è con certi limiti, e in gruppo. Con certi limiti, perchè se molti personaggj fossero, e posti fra loro in unità intima di soggetto, come gente a dialogo, e schiere combattenti, ec., qual mai vastità di luogo non si richiederebbe? Chi dunque non vede, ch' in ciò la pittura va incomparabilmente più oltre, tanto da dipingere una battaglia, e adunanze d' uomini? Può bensì la scultura fingere un soggetto di molte figure, ma ponendole divise, o stanti ciascuna per sè, collegate da un' idea piuttostochè da una loro compagnia verosimile e da un luogo figurato: la famiglia dei Niobiti, per esempio, probabilmente si schierava lungo il frontone del tempio d' Apollo, e ciascuno è indipendente dall' altro, eccetto la più piccola figliolina con la madre. Ne' monumenti perciò di più statue, ognuna di esse, o i varj gruppi, formano l'espressione d' un concetto, ma non figurano un consorzio di parlanti o di operanti ad un fine; come può verificarsi nel monumento egregio di Leonardo da Vinci, scolpito dal Magni a Milano, per citare, sovrabbondando gli esempj antichi e nuovi, un bell'esempio recente. Sicchè, quando la scultura finge più figure in unione intima fra loro, è costretta di effigiarle in gruppo, cioè più o meno conserte l' una nell' altra; e quindi, se il gruppo trapassasse le tre o le quattro statue, parrebbe un ar-

ruffio enorme. Non occorre poi avvertire, ch' il bassorilievo, per la sua parentela co' dipinti, meglio s' offre a moltiplicità congiunta di figure; ma in istretti confini anch' esso per la mancanza di prospetto aereo, senza il quale i personaggj sembrano facilmente serrati fra loro e addossati.

8. L' esame de' colori, de' paesaggj, degli animali, della moltiplicità di figure, ci porta dunque per via d' eliminazione a concludere, che fra i due ordini di relazioni, l' uno della figura umana con la natura esteriore (comprese in questa le relazioni dell' uomo con l' uomo per atti esterni), l' altro delle figure umane con l' interiore vita dell' anima, questo è principalmente il soggetto della scultura. Chi considera il corpo umano, vi scorge dapprima una mirabile formosità fisica, per la insigne armonia delle parti col tutto e per la graziosa flessuosità delle linee per tutte le membra. In tale rispetto la bellezza del corpo si risguarda indipendentemente dalla vita interiore; ma è il grado minimo della bellezza. Poi notiamo le corrispondenze degli organi con gli ufficj della vita corporea, le quali posson chiamarsi formosità fisiologica, maggiore per fermo che negli altri animali. E in quest' altro rispetto la bellezza del corpo si risguarda dipendente dall' animalità. Infine avvisiamo le attinenze armoniose del corpo nostro con la mente, ossia col pensiero e coll' affetto; e allora ci accorgiamo dell' armonia più meravigliosa, che accorda la conformazione fisica dell' uomo, e la disposizione degli organi alla vita corporea, con la docilità di tutto il corpo a manifestare l' animo che pensa

e ama; sicchè l'abito de' pensieri e degli affetti rende conforme a sè medesimo il corpo, e indi la figura naturale risponde all' inclinazioni dell' animo. In tale ultimo rispetto la bellezza esteriore dell' uomo si ammira in relazione con la vita intima ch' è unità di sentimento, d' intelletto e d' amore. Tal bellezza, che può chiamarsi veramente *umana* ed è più alta, comprende in sè medesima dunque la *fisiologica* e la *fisica*, e porge subbietto degno agli scultori.

9. E che, della pittura non potrebbe affermarsi lo stesso? Sì, lo stesso, ma nel modo stesso non già, perchè nel seguente capitolo chiarirò, ch' alla pittura *principalmente* conviene l'attinenza dell'aspetto umano con la natura esterna, e si chiarisce ora che l'attinenza dell' aspetto con la natura interiore si conviene alla scultura *principalmente*. Quest' arte perciò non può fare a meno di porre gran diligenza ne' minimi rilievi del corpo, e in ciò consiste la sua bellezza; poichè i rilievi minimi (sempre fuggendo bensì la minuzia de' realisti) rendono la forma nell' essere suo *vivo*, e nel suo armoneggiare con l' idea intima, che il simulacro ha da significare. Oh! quand' io considero come sieno modellati l'*Aiace* di sotto le Logge de' Lanzi e *Patroclo*, e del Bartolini la *Fiducia in Dio*, ciò mi sembra una terribile bellezza, e che veramente vi corra o vi sia corso il soffio vitale! La pittura invece può fare a meno di tanta diligenza, perchè più s' affida ne' colori; e se volessimo dire tal divario con più chiarezza, soggiungerei, che degli scultori è più proprio la *forma* e dei pittori la *figura*. Or che differenza v' è? *Forma* più

strettamente s' intende il rilievo de' corpi, e che dal tatto ancora può essere percepito, mentrechè *figura* più strettamente si piglia per la visibile parvenza de' corpi stessi. Al certo, anche la forma, in quanto apparisce visibile, va col medesimo nome; pur nondimeno, dove alla figura serve, per determinarla, il colorito vario che riceve i contorni precisi, la forma non si determina bene se non guardando alla varietà de' rilievi, o del piegarsi armonioso d' ogni membro in sè medesimo e nella relazione col tutto. E segno n' è, che dove una pittura ben colorita, quantunque non accuratamente disegnata, può piacere all' occhio, ed essere anco molto espressiva, come accade ne' dipinti del Tintoretto; invece una scultura non bene formata, ogni uomo di buon gusto non la comporta.

10. Ma singolarmente il divario tra figura e forma, e quindi tra l' un' arte e l' altra si manifesta nel darci lo scultore tutta in giro la figura dell' uomo, mentrechè il pittore ci dà quello che può vedersi 'n superficie piana; e indi segue che non da una parte sola, sì da tutte le parti, o da tutto il dintorno delle membra, risplende la corrispondenza di *tutte* le parti col *tutto*, cioè l' *armonia di tutte le membra in un corpo unico*, vivente di vita umana, o sensitiva e razionale ad un tempo. Quando ci commuove un affetto qualunque o che vogliamo significare un pensiero, allora non che una parte del corpo nostro e non che la faccia e il petto e insomma il davanti della persona, ma il dorso, e l' anche, fin' al tallone, la persona intera di fronte e a tergo e da' lati, dal capo alle piante insomma, s' avviva

ermarsi lo
non già,
lla pittura
tto umano
l' attinenza
viene alla
non può
ai mi rilievi
poichè i ri-
izia de're
, e nel se
mulacro
come si
e Pot
bra
vi

co' moti a quel sentimento unico; talchè l'intero corpo è *intera immagine dell' unità interiore*. O altrimenti, come in un discorso le lettere son molte, molte altresì le sillabe, molte ancora le parole, molti gl'incisi del periodo, molti a volte i periodi stessi; ma il costrutto universale di questa moltiplicità è un unico pensiero, che vuolsi espresso; e quindi ogni lettera o sillaba, parola o inciso, periodo o numerosità di periodi, convergono insieme alla conclusione, onde le molte parole fanno un'unica parola o il verbo, espressione dell'unica idea; parimente, tutto il numero delle membra e degli atteggiamenti è unica parola di quell'unico affetto che muove la persona esteriore o visibile. Or ecco il perchè alla scultura s'addice più proprio il significare l'attinenze fra l'aspetto umano e l'anima; e il perchè si è questo, ch'ella, *formando il solido della figura, rende l'intera immagine umana*. E ivi consiste di quell'arte la difficoltà suprema, perchè, come non agevol cosa riesce far bene un periodo, ma più malagevole ancora, molto più arduo sentiamo unire più periodi ad una conclusione sola; così torna di molto più malagevolezza congiungere ad un significato le membra e lor movenze tutt'intorno al corpo, che non da un aspetto particolare.

11. Tal'essendo il soggetto della scultura, s'arguisce il perchè certe nudità che ne' dipinti parrebbero contro verosimiglianza, non repugnino scolpite; come l'*Aiace*, senz'altra veste che l'elmo per indicare ch'egli è guerriero e qual guerriero. Nude le membra, ren-

dono evidente la concinnità propria e di lor movenze a comporre unità di corpo e unità di atto e unità d'espressione; tantochè considerando lo spettatore con esplicito o con implicito suggerimento razionale ivi stare il fine degli scultori, le nudità riconosce verosimili, non quanto agli usi reali, ma quanto all'idea regolatrice dell'artista e che proviene dalla natura. Poichè invece i pittori si propongono (come dimostrerò a suo luogo) principalmente le relazioni fra l'aspetto umano e la natura esteriore, indi vien'a mancare spesso la convenienza del nudo, perchè questo non si richiede al fine suddetto: anche tacendo qui, che il colore dà troppo agl'ignudi del sensuale, nemico dell'arte bella. Perciò spiegasi ancora il divario ne'panneggiamenti fra le due arti. Ho altra volta notato, che le vesti han da essere parola del corpo, a quel modo che il corpo è parola dell'anima; e che, pertanto, le vesti *formose* son quelle soltanto, da cui non si sforma la figura del corpo, e ampie o attillate s'arrendono alle movenze con armoniosa flessuosità di pieghe; onde i vestiti d'oggi, segnatamente da uomo, brutti han da chiamarsi, perchè, non larghi abbastanza o non abbastanza stretti, fan pieghe crude, immobili, e indipendenti dal rilievo della persona e da'suoi atti. Or ciò in iscoltura parmi non sopportabile all'occhio; e può vedersene a Torino l'esempio nella statua del buono e prode re Carlo Alberto; ma in pittura che più ha di mira i colori e la figura, o una significazione distinta dalle forme, ogni foggia di vesti può bene imitarsi, o, almeno, più facilmente tollerarsi, come ci attesta l'esperienza.

12. Bensì anche l'Hegel avvertiva e approvava, nell'incivilimento cristiano le nudità pur delle statue non convenirsi quanto nel pagano; e ciò deriva dal più alto sentimento di spiritualità. Nondimeno, tale avvertenza non dee prendersi assolutamente, perchè nudo in Croce vediamo il Crocifisso anche sugli altari. La purità del colore naturale al marmo, al metallo, alla pietra, a' legni, non avventa come la pittura; e quindi la *Musa de' Festini*, scolpita dal Bartolini divinamente, quantunque abbia molto del nudo, apparisce di verginale modestia e soavità. Legge unica è, pertanto, andare tant'oltre, quanto il senso non subentri all'ammirazione serena del bello; e, dicendo il senso, s'intende non di coloro che, corrotti nell'anima, prendon' esca da ogni vaghezza d'immagini a vampa d'immaginazioni, come quel tale d'una statua divina innamorato e di cui parla ne' *Dialoghi* Luciano. Anima onesta e riverente al pudore altrui, massime verso i fanciulli, deve occultare ciò che vergogna cela per consentimento de' popoli civili e anco de' barbari e selvaggi; e so il ritegno di madri e padri, giusto, sacrosanto, ma spregiato con grande ingiustizia e grossolanità di cuore, a fermarsi con le figliuole innanzi a ciò, che neppure si nomina da' ben' allevati. Qualcuno beffa le foglie consuete o i veli non trasparenti; ma vecchio argomento di seduttori e di svergognati è lo schernire, affinchè ci vergogniamo della vergogna. Per tale artificio, la patria si muta in lupanare.

13. Adunque, se obbietto dell'arte bella è un *ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso*, e

se dall' *idea* s' informano le *immagini* ed i *segni*, qual mai dalle cose ragionate fin qui arguiremo essere l' idea esemplare dell' arte scultoria? Non altra che *dare immagine dell' armonia fra l' unità interiore dell' animo e l' apparenza del corpo*. Nè si opponga, che affermando ciò, resta escluso l' intendimento della formosità corporea, purchè il sentimento vi traluca. E che, si dirà, non anche da' corpi difettosi traluce l' anima? e ne' lor moti? e in ogni lineamento? Non già, rispondo, *in ogni linea del corpo*, perchè altrove ho chiarito esser' ogni mancamento delle membra un che quasi straniero alla naturale conformità del corpo umano; e quindi, chi bene vi ponga mente, s' avvedrà facile, che ogni storpiatura, o mutilazione, o storcimento, e ogni sproporzione di membra, e ogni goffezza, per tale rispetto non esprime l' animo, anzi reca un qualche impedimento all' espressione. Or chi dice *armonia* fra l' espressione del corpo e l' anima, già dice *perfezione* di segni e di significato. Del resto, per chi non andasse soddisfatto e volesse più chiarezza, direi piuttosto: Dare immagine dell' armonia fra l' unità interiore dell' animo e la *formosità* del corpo. Sicchè l' *unità* s' imprime nell' opera da questa unità ideale; onde tanto è più alta la scultura, quanto più rende immagine dell' unità interiore nella forma esteriore; come più eccellentemente suona strumenti chi meglio li fa echeggiare alla melodia che il sonatore ascolta nel proprio spirito. Più volte ho veduto egregj scultori lavorare l' opera loro, sì nel marmo, sì nel modello in creta, e sempre, ma principalmente quand' essi con la stecca levano giù la terra molliccia, e indi via via

comparisce la fibra e il muscolo e la vena, che sembra corrervi sangue, ho sentito quasi l'apparizione d'un'anima vivente in quella materia che si plasmava e respirava com'al soffio di Dio.

14. Bisogna perciò che la scultura eviti ogni freddezza e ogni generalità nel disegno, piucchè la pittura, cui sempre assiste l'allettamento di colori, e a cui non tocca mostrare la forma intera del corpo quasi unica parola del pensiero. Freddezza nel disegno voglio intendere qui più specialmente, fare una statua di belle proporzioni, ma priva di sentimento: allora è bellezza *fisica*, *fisiologica* pure, *non umana*, nel qual vizio sdrucciolò più e più dopo i tempi di Fidia la scultura de' Greci. Mirare un pezzo di marmo, ben modellato, bene scolpito, tutto a misura di membra eleganti o vigorose, ma senz'affetto, resta sempre ancora in gran parte materialità di marmo, perchè questa vien vinta in tutto dall'espressione di vita *razionale*. Nè, a parlare con proprietà rigorosa, può chiamarsi *veramente* bella, o immagine umana, o vivente persona, sol perchè di corpo ben proporzionato e di egregj lineamenti, se non v'aggiungi che quello sia *veramente aspetto d'uomo;* chè in ciò sta l'essere vero nostro, cioè la vera perfezione di natura. Poi, generalità nel disegno io chiamo un tirare le linee principali, senza badar con amore a'rilievi particolareggiati; nè certi scultori avvertono, che così appunto succede, quand'un corpo è morto da qualche tempo, senz'essere ancora esternamente imputridito: le membra serbano le fattezze generali di prima, sibbene; ma

venature, muscolatura, serpeggiante rotondità, questo si perde, accostandosi più e più il cadavere all'indefinito del disfacimento. E via, un disegno generico val proprio un che indefinito, qual di corpo che si disfà.

15. Ma ciò non significa, che per evitare freddezza uno si getti alla sentimentalità del disegnare, o per odio del generico piaccia l'ostentazione de' rilievi. Sentimentale disegnatore chiamo colui, che fa le statue a somiglianza di certe femmine, le quali amano procacciarsi fama d'esquisito sentire; onde paion sempre salite sul palco scenico a dar mostra d' animo affettuoso con mille attucci del viso e di tutta la persona loro: e così è quest'arte evirata, molle tutta e cascante di vezzi, ma senza un fiato di sentimento verace. Fierezza e vivezza di linee son quasi parole d'uomo bravo, poche e buone. La bramosia, inoltre, di schivare un disegno liscio, che sta nel generico, e indi si dilontana da natura, porta spesso a esagerare i rilievi; quasichè le statue debbano parere notomie, aggiungendovi anco avventatezza di moti e un rigoglio bernoccoluto di ciò che sta sotto la cute; scultura che volendo pompeggiare di terribilità, casca in ridicolo, a quel modo che v'incappano gli eccessivi. Ricordo aver sentito raccontare da un vecchio, come Napoleone I, cercando tirare Pio VII a certe sue voglie, adoperasse con magna solennità di voci e d'atti o promesse o minacce; ond' un giorno, che il potentissimo uomo al vecchio sacerdote diceva: Vi darò, a voi capo della Cattolicità, le tali e tali grandezze, il vecchio rispondeva sorridendo: Ah! che *tragediante;* perchè irato il

conquistatore aggiunse: Vi farò i tali e i tali danni; e il vecchio, pur sorridendo: Ah! che *commediante*. Bello esempio a mostrarci, che nella vita e nell'arte ogni ostentazione par cosa di mimi artificiosi, tragedia nelle piacevolezze, nelle ferocità commedia.

16. Sicchè la scultura, il cui soggetto più proprio è l'ordine di relazioni fra l'aspetto umano e l'uomo interiore, anzichè la relazione fra l'uomo e la natura esterna, onde il colorito non le appartiene se non accidentalmente, non il paesaggio se non di bassorilievo e dentro limiti ristretti, non la imitazione di obbietti non umani fuorchè com'accessorio e come ornamento, non moltiplicità unita di figure fuorchè in gruppo; essa che risguarda del corpo la bellezza *umana,* e del corpo più la forma che la figura, e indi fa comparire intera l'unità dell'immagine umana, preferendo perciò il nudo e le vesti docili al corpo e ad ogni movenza; quest'arte, che viene però governata dall'idea di rendere nella formosità del corpo immagine dell'unità interna o dell'animo, ha supreme difficoltà per giungere all'eccellenza d'un rilievo vivo e non generico, senza inciampare nella sentimentalità vana e ne' rilievi eccessivi. A gente ammollita giova sentirsi dire: camminate orsù, la strada è piana; ma cuori gagliardi amano si dica: la strada è molto erta e degna di voi. Se narrano antiche leggende, vestito da donna e fra donne, manifestatosi Achille a mirare armi lampeggianti, così l'anima degli artisti valorosa si scopre al pensiero de' combattimenti nel desiderio della vittoria.

CAPITOLO XLVIII.

Pittura.

SOMMARIO.

1. Che cosa è la pittura. — 2. Idea che serve d' esemplare alle immagini ed a' segni di quest' arte, cioè armonia fra l' uomo e la natura esteriore, come rilevasi dal colorito; — 3. e perciò dalla figura colorata e dal prospetto aereo. — 4. Magistero essenziale della pittura è il colorito; — 5. ma non contraffacendo i rilievi della scultura, — 6. nè gareggiando con le cose reali pe' colori e per gli splendori, — 7. nè pe' segni di vitalità; gareggiamento impossibile, — 8. e dannoso; — 9. bensì eleggendo que' segni che sveglino i sentimenti nell' anima nostra, come le cose di natura sogliono. — 10. La pittura è visione di fantasia, — 11. che splende in gentilezze d' ornamenti, e in paesaggj, — 12. e ne' segni del conversare umano, — 13. e nell' unione verosimile di più tempi e luoghi, — 14. e nel simboleggiare affetti sovrammondani. — 15. Conclusione. — 16. Utilità di tutte l' arti del disegno.

1. Or finalmente la pittura come si può essa distinguere dall' architettura e dalla scultura? Indicammo già che dall' architettura differisce per l' esser suo d' arte figurativa, piuttostochè disegnativa di spazj o di luoghi; e che differisce altresì dalla scultura pel suo disegnare in superficie piana, piuttostochè in rilievo. Ma

ciò non la distingue abbastanza; perchè, quando il disegnare in superficie piana s'intendesse un tirar linee d'un colore solo per matita o per brace o altro, tal disegno allora, benchè più alla pittura ch'all'altre due arti si rassomigli, tuttavia non è proprio de' pittori, ma comune a tutte l'arti che dal disegno presero il nome; ossia, è lor comune preparazione e fondamento, come, al capitolo sull'*Arti del disegno in universale*, dimostrai. Un semplice disegno, chi mai lo chiamerebbe un dipinto? Così l'architetto per poi edificare, come il pittore per poi colorire, disegnano edifizj, che noi vediamo ne' quadri e negli affreschi di Raffaello, per esempio; ma chi direbbe mai che il semplice delineare una fabbrica sia lavoro per sè solo d'architettura o di pittura? Ho veduto scultori far disegno di statue, come pittori fare i cartoni dell'opere loro; ma chi avrebbe chiamato l'una cosa o l'altra un dipingere, mentr'era un prepararsi a dipingere od a scolpire? Anco nell'arte della parola avvi uno stile comune ad ogni stile, cioè la prima disposizione del pensiero in certe proposizioni e periodi, la quale poi diviene stile determinato di prosa oratoria o d'insegnativa, di scritture poetiche o di razionali, e, per le razionali, o di storia o di ragionamento, e per le poetiche, o di poesia espositiva o narrativa o dialogica. Veramente, la diligenza nell'ombreggiare i disegni gli accosta più e più a' dipinti, ma non ci arriva; e se l'incisione chiamasi un'arte speciale, questo accade non pe' lineamenti solo, ma per l'abilità particolare che si richiede ad incidere in metalli o in pietra o in legno e a cavarne poi le stampe. Qualità essenziale della pittura

concludo essere il colorito e perciò la definisco: *un' arte bella per disegno piano di figure colorate.*

2. Or tal' essendo la natura di quest' arte, qual sarà l' idea che ne governa le immagini ed i segni? Ossia, qual diremo noi esser l' ordine *ideato*, che informa di sè l' ordine *immaginato* da' pittori, e poi l'ordine *espresso* da loro in segni di colorito? Per fermo, se le relazioni tra la figura umana e l' uomo interiore appartengono *principalmente* alla scultura, invece alla pittura le relazioni tra l' uomo e la natura esteriore; sicchè la pittura stessa non altro ha per idea esemplare sua che quest' *armonia dell' uomo con la natura,* e tanto è più alta, quanto più di sì ammirabile armonia rende immagine viva. Badiamo, la figura umana dev' esprimere un sentimento, ma specialmente in attinenza con gli altri uomini e con le cose; o quando non si dipinga figure umane, bensì cose diverse, pur bisogna esprimere il sentimento che prova l' uomo in vederle. Ciò va dimostrato, perchè vengono di qui le regole sostanziali della pittura. Essa è disegno di figure colorate. Or la forma che ne' corpi può percepirsi anche col tatto, risguarda i limiti proprj di ciascun corpo, sien veduti o no con luce vivida o nell' ombra, con varietà di colore o senza; ond' essi appartengono a ciascuna cosa corporea per l' esser suo, anzichè per l'*apparente* correlazione tra un corpo qualunque e la materia circostante; sebbene *in realtà* sappiamo che nessuna cosa potrebbe aver limiti ben definiti nè mantenerli, senzachè venisse conterminata, per esempio dall' aria, fuor della quale un corpo vivente (in spe-

cial modo) si dilata e si sforma. Perciò la figura con rilievo s' apprende più strettamente in relazione alla particolar cosa che dimostrasi figurata; ma invece il colore, che costituisce la figura in significato più stretto, appartiene a' corpi bensì, ma in quanto la luce riflette ne' lor limiti naturali o nella lor superficie, onde la forma diviene visibile o figura; e quindi è relazione più estrinseca, perchè a tutti apparisce dipendere da cosa distinta o da' raggj luminosi. Tantochè, pur quando dipingiamo una figura unica, le tinte mostrano armonia visibile tra il disegno e la luce, armonia sì sostanziale al dipinto che senz' essa e' non è più dipinto.

3. Segue da ciò, che il sentimento dell' uomo si manifesta *direttamente* con le linee del corpo e coi moti; ma solo *indirettamente* per via de' colori. Qualunque sia il colore d' una faccia, bianco, vermiglio, bene incarnato, e anche color di rame o negro, lo sdegno e l' amore o altro affetto vi traspariscono sempre co' medesimi atti; benchè al certo più l'espressione venga dal bianco aiutata che non dal nero, e più dal giustamente incarnato, che non dal sempre pallente o dal sempre acceso. Quel che più proprio fa il colorito si è l' *appariscenza*, ovvero per l' armonia de' colori recar viva impressione agli occhi e indi muovere vivo il sentimento interiore dell' attraimento, della meraviglia e del piacere. Così un bel colore dà risalto alla bellezza dell' uomo e della donna; e tanto più bello *apparisce* un volto a splendore di sole che a luce smorta o ad abbaglio di lumi artificiali; e se vediamo un bel paese in giornata fosca, esso è d' *apparenza*

incomparabilmente minore che non in giorno sfavillante, nel cui fulgore si rallegrano i colli e i piani e l'aria tutta intorno. Anzi, splendidezza di colorito rénde piacenti anco fattezze non armoniose, come alcuni volti di donne settentrionali. La pittura dunque ha bensì per oggetto suo la bellezza del disegno, perchè arte del disegno, ma in quanto esso *apparisce* co' lumi del colorire. La qual verità si conferma, pensando che della pittura soltanto è la prospettiva aerea, cioè per mezzo d'aerea trasparenza far *comparire* il sito vario de' corpi entro lo spazio.

4. Il fine adunque della pittura, in virtù dell'idea sua e pe' segni che la costituiscono, sta nel muovere con perfezione di disegno colorato que' sentimenti, che le cose di natura sogliono avvivate dal colore. Va bene, pertanto, che il disegno puro dia il fondamento anche a quest'arte; ma poi dobbiamo aggiungere che nel *disegno colorato* consiste il magistero della pittura e che, sfornito di tal magistero, un pittore potrà chiamarsi buon disegnatore, ma pittore vero no. Quasi crepuscolo vespertino, che fa impallidire i fiori e i volti, chiameremo una pittura languida o ne' colori trascurata. Si danno due opposti errori: taluno per eccellenza di tinte strapazza il disegnare buono, avvisando che ne' colori sta l'arte sua; talaltro per eccellenza di disegno strapazza il colorito, avvisando che l'arte sua entra nell'arte del disegno: ma gli uni dovrebbero pensare, che questa è arte del colore *disegnato;* e gli altri, che questa è arte del disegno *colorato.* Non colore solo, nè solo disegno fa il pittore, ma disegno e

colore ad un tempo e inseparabilmente. Bel colore soltanto anco certi verniciatori lo sanno, e veramente ci ha pittori che dovremmo chiamare verniciatori; bel disegno soltanto, anche gli altri artisti lo devono sapere: colui tocca la sommità dell'arte, il quale disegna egregio e il *disegno rende appariscente* con fulgidezza di colorito; talchè nell'opera sua il colorito è disegno e il disegno è colorito, immedesimati come nelle pitture di Raffaello. Alcuni di Scuola Veneta e Fiamminga peccano nel disegno, alcuni di Scuola Toscana nel colorito, Raffaello tiene la cima in ambedue le perfezioni.

5. Ma dicevo che il fine della pittura sta nel muovere con magistero di colorito que' sentimenti, che, avvivati dal colore, sogliono le cose di natura. E qui davvero s'asconde il segreto di tutta l'arte. Si tratta d'usare i colori come segni che muovono il sentimento, non di *contraffare* la natura ne' *rilievi* e ne' *colori reali*. Che che si faccia, il rilievo che porge il soggetto alla scultura, non può essere dalla pittura, che disegna in superficie piana, imitato talquale, *per la contraddizion che nol consente;* e quando pur si potesse tanto da recare illusione, già usciremmo dal verosimile per ingannatrice identità col vero. Inoltre, lo sforzo dell'apparir troppo i rilievi costringe ad eccedere ne' chiaroscuri; la qual cosa produce oscurità ne' dipinti, oscurità che più e più cresce col tempo, alterandosi dalle tinte fosche la chiarezza dell'altre, come dimostrò l'esperienza negli affreschi del Buonarroti alla Sistina e in certe pitture di Leonardo da

Vinci. Certo i chiaroscuri bisognano e una *verosimiglianza* di rilievo, ma sol quant' occorra *per fare immaginare* a chi guarda, e sempre in modo che la pittura rechi allegrezza nello spirito con la vivacità del colore. Quand'entriamo ne' gran palazzi, ci viene incontro l' odore de' giardini e il romore delle fontane e il susurrio giocondo degli alberi; sicchè dimentichiamo gli affanni che spesso angustiano gli abitatori di sì vaste magioni, ed esclamiamo, ah! felice starsene qui: similmente dall' opere de' pittori deve muovere incontro a chi le guardi una fulgida vivezza, che rechi l' oblio delle miserie umane. Ciò che fa la natura, non può se non essa farlo a quel modo; e però se in lei è rilievo e colore, l' arte bisogna invece ch' elegga o l' uno o l' altro.

6. Ma gli stessi colori non riesce a contraffarli appuntino l' arte umana; perchè gli stessissimi effetti, o semplici o composti, non possono derivare fuorchè dalla stessa cagione, o semplice, o composta; e solamente in parte si somiglia l' effetto, quando in parte somiglia pure la cagione. Nemmanco le immagini de' corpi, riflesse nell' acqua o negli specchi, sono in tutto identiche (chi ben guardi) all' apparenza diretta che ci viene da' corpi medesimi; e solo c' inganniamo a scambiarli facilmente, perchè la medesima luce, informata dalle forme de' corpi, si rifrange ne' cristalli o nell' acque, differendo solo il mezzo da cui si riverbera il fascio de' raggi. Vana impresa dunque, fosse pur bella, tenterebbe chi volesse immedesimare l' effetto di colori naturali con l' effetto di tinte artificiali; men-

trechè sperimentiamo, che la prospettiva geometrica e l'aerea de' dipinti, accresciuta da lenti, non giunge mai a simulare in tutto la realtà. Di fatto, la luce diretta o la riflessa il pittore non può emulare mai, sì solamente i colori che al tocco luminoso de' raggj appariscono da' corpi, giacchè allora s' eleggono corpi o tinte che rendono que' colori stessi, per esempio, il verde e il rosso e il turchino e via via; ma la luce in sè stessa, che brilla e che perciò è moto vivissimo e rapidissimo, non ci ha pittura d' uomo che possa rifare, perchè non può fare quel moto. Chi uguaglierà, non che il sole, la luna falcata e trasparente in un mattino d' autunno e, presso a lei, Venere, perla de' firmamenti? Un raggio che si vibri dall' onde o tremoli nella rugiada o ferva ne' nuvoli estivi a occidente, Iddio non lo concede a' pittori. E quindi neppure la lucentezza di metalli o di gemme; onde i buoni antichi mettevano rozzamente oro e argento e gioielli sopra le tele, disperando di farli apparire col pennello. I vetri storiati, come i finestroni delle chiese, mandano fra' colori la fervidezza di luce vera che gli avviva; ma ell' è appunto luce reale, non cosa d' arte nostra. Vuolsi adunque dare i *segni*, non la realtà, e che i segni parlino un *sentimento*, come lo parlano le cose reali.

7. Molto più a prova disperata s' arrischierebbe colui che il disegno colorato mettesse in gara con gli effetti della luce in cose viventi e animate. Vi ha chi benissimo imita le frutte rugiadose, o i fiori, e il fogliame luccicante; ma in che modo? Forse pareg-

giando? Eh! un bambino, che va precipitoso ne' suoi giudizj, potrà errare tra i frutti veri e i dipinti, ma un uomo no. E perchè mai? Ecco il perchè: la luce de' frutti, o, in genere, de' vegetabili, e i colori che gli abbelliscono, effetti sono di due cagioni principali ad un tempo; da una parte, della luce che in loro vibra di fuori, e dall' altra parte, d' un vibrare che fa ne' vegetabili la lor vita, o qualsiasi altro nome vogliam dare all' intima cagione dell' essere organato. Ciò poi torna evidente anco più negli animali, e piucchè mai nell' uomo. L' incarnato della guancia è un correre di vivo sangue; il cinabro di labbra verginali, sì caro a' poeti, altro che cinabro, è vivo sangue trasparente: chi ci può gareggiare? Il raggio *negli* occhi è raggio *degli* occhi, perchè il raggio del sole ne ritorna indietro variamente conformato e saettato dagli affetti; ossia quel medesimo splendore, altro rifulge nell'amore o nell' ira, nella festività del cuore o nella mestizia, nella compassione o nel ribrezzo. Talchè, non solo non può la pittura giungere alla mobilità di cose viventi, come non può la scultura, sì nemmeno alla *vitalità* della lucentezza e de' colori. E dunque pur si ritrova, che il pittore non ha per obbietto un impossibile gareggiamento con la realtà, bensì rendere i segni dell' arte sua potenti a svegliar nell' animo quegli affetti che il segno accenni e che l' immaginazione compisca.

8. A che giova poi chiarire tal differenza? Grande utilità v' è, perchè niente più nuoce ad ogni operazione quanto errare su' fini naturali di essa; e quindi un' arte si guasta, se smarrisce il suo termine giusto.

Pur troppo v' ha pittori, che non distinguendo verosimiglianza dell' arte loro da contraffazione, pérdono il tempo in cosa non possibile. Non solo, ma peggio, molto peggio è, che mentre sudano e si trangosciano a riveleggiare con la luce, imitandone i riflessi e i riverberi, ec., intanto dimenticano l' idea che deve loro servire di criterio, cioè l' armonia fra l' uomo e la natura per disegno colorato. Non è il colorito sol perchè colorito, e non è neppure il disegno sol perchè disegno, il fine de' pittori, bensì è l' armonia tra' colori, e il disegno e la natura; i mezzi a tal fine poi son segni di verosimiglianza, non prestigj di realtà. Come il poeta, se reputi fine dell' arte sua un bel metaforeggiare, non ricorda più di parlare all' animo e di dare immagine dell' umana coscienza, così, se reputino i pittori fine del dipingere il contraffacimento di colori e di lucori reali, non ricordano più che un dipinto ha da parlare all' anima le armonie dell' uomo con l' universo. Nè questa dottrina, che caviamo dalle viscere dell' arte, significa punto, che l' arte medesima non debba imitare la natura vera: or come mai, se ogni arte bella è osservazione imitativa e inventrice? ma voglio significare piuttosto, che l' imitazione risguarda più (ripeto cosa già dimostrata) le *leggi* di natura, che i *modi:* e perciò la pittura, stando ne' confini del possibile all' arte umana, e pure ingegnandosi di assomigliare la realtà il più che si può, bada principalmente ad eleggere tali somiglianze, in tali rispetti, che indi si susciti nel cuore un sentimento d' armonia, vario a seconda degli argomenti, come una legge di natura insegnò essere fra certe figure e colori e l' anima nostra.

9. Poste le quali verità, possiamo determinare le principali leggi della pittura, derivanti dalle relazioni fra l'uomo e la natura esteriore, immaginate da' pittori con verosimiglianza ed espresse. Primissima legge sembrami questa, che il pittore prenda consuetudine a quel colorito, donde all'anima viene per gli occhi armonia di piacimento. Sì, molto andarono innanzi al Quattrocento ed al Trecento nella perizia del colorire i Cinquecentisti; ma, salvo alcuni, come Raffaello ed il Francia e Fra Bartolommeo, nel compiacimento soave, quieto, puro, giocondo degli occhi a mirare, i più restarono addietro: così, ad esempio, la tavola del Beato Angelico, la qual' è nella Galleria delle Belle Arti a Firenze, e che rappresenta la *Deposizione della Croce*, pare una musica, e anche le tavolette di Giotto, che vi figurò la *Vita di San Francesco*, e gli affreschi di quello ad Assisi; e chi paragoni, per tale rispetto, le pitture di Gian Bellino, e de' più antichi Veneti, con l'altre di Paolo Veronese o del Tiziano, vedrà, sì, tanto più esperienza e ricchezza di tinte in questi, ma la dolce vaghezza è più in quelli. Chi può insegnare mai siffatta intima piacevolezza? Nessuno, fuorchè il sentire delicato e abituale. Inoltre, se le relazioni esteriori formano il soggetto della pittura, onde si muove l'animo ad averne compiacimento, segue, che quand'anche il pittore dipinge una figura unica, per esempio la *Santa Barbara* del Palma vecchio a Venezia, ella dee avere un campo, risaltare nell'aria che la circonda, in una luce intorno, in un cielo; perchè allora quell' aspetto colorato apparisce nell'attinenze col mondo. Solamente secoli d'arte tralignata, o non bene ri-

sorta, o imitazioni di quella, dipinsero figure in campo d'oro e altrimenti, senz'alcun segno di natura circostante.

10. Visione di fantasia feconda e briosa è la pittura, poichè le immagini de' colori, per cagione dell'appariscenza di questi e dell'efficacia che mediante la vista essi hanno sugli affetti, s'uniscono ad ogni sentimento più vivo, e l'avvivano a vicenda. Quando sogniamo care persone o tempi passati e memorie affettuose, o altresì quando paiono curiose novità i sogni, sempre si congiunge agli aspetti umani fantasia di luoghi convenienti, e miriamo chiostre di valli e di poggi e ombre e chiarori soavi, e anche terribili oscurità. Lo stesso se ritorniamo col pensiero alle cose che furono; luoghi e uomini rivengono in mente con bell'accordo e, direi, con mutua intonazione, quasi eco e voce. Anche pensando a casi futuri, mette in un luogo gli uomini figurati la immaginativa e lo dipinge dentro di sè armoniosamente. Non dovrà il pittore credersi pittore, quando non séguiti con l'arte queste spontaneità naturali, e se visioni di fantasia non paiano le sue pitture, anzichè prosastici realismi o idealità fredde. Però ad una certa singolare alacrità di moti e d'occhi e ad un fare o ad un parlare fantasioso crede il popolo che si distinguano i pittori. Non grettezze, non grandezzate: ciò dimostra i signori di ricchezza vera e di nobile cuore; così fantasia di pittori, non ampollosa nè misera, mette ne' colori le dovizie del sentimento umano che armoneggia per gli sguardi con la natura, eleggendo e componendo (in virtù del-

l' idea che imitando inventa) figure d' uomini e d' animali e di paesi e di gentili ornamenti, e tutto con meraviglia di bel colorito.

11. Ripetiamolo dunque, pittura è visione che risplende in fantasia. Grate riescono tanto perciò le amabili spalliere di gelsomini, e le cestelle di rose, o gli uccelletti e altre delicate accompagnature nei dipinti del Trecento e del Quattrocento, per adornare la Vergine o i Santi; e grati que' tabernacoli che si dividono in più parti, e che appunto sembrano cose vedute in sogno, piuttostochè in veglia e nel mondo. Bellissimo perciò ancora il paesaggio, chi bene lo intenda e lo sappia dipingere fantasiosamente, o unito a figure umane o solo. Unito a figure umane; perchè così adopera la fantasia naturale, e perch' esso compisce il significato di quelle, mostrando la loro correlazione col cielo e con la terra. Il Vinci nel ritratto della *Gioconda* fingeva una valle con fiumicello serpeggiante, ove l'immaginativa dolcemente si perde; e chi ha visto i luoghi nativi del grand' uomo, sa le vallate del Montalbano e i ruscelli che ne solcano i seni e scendono tra rive soleggiate all' Arno; talchè certo le rimembranze de' primi anni ridevano in pensiero al Vinci, mentr' egli lontano ritraeva sì mirabilmente la bellissima donna. I paesaggj ancora di Raffaello, così semplici, tant' opportuni al soggetto, paiono quel che di meglio mai si possa desiderare. Quando poi si dipinga un paese come soggetto principale, senza figure umane o queste per accessorio, che cosa ci prescrive l' idea dell' arte? Forse la bo-

ria di mostrare quanto s'imitino bene i rigogli delle frappe, o la trasparenza d'acque correnti, o le selve, i dirupi, le nuvole, i monti nevosi, e altro e altro? Egregia cosa per fermo saper dipingere con verità quello che si dipinge, ma chi dipinge per mostrare abilità, è borioso, non artista; o chi dipinge per solo allettamento d'imitazione, non artista è, ma scimmia, e lo scimmieggiare non sa d'uomo. Bisogna pertanto *eleggere* dal paesaggio que' prospetti e que' colori che l'animo sente parlare dentro a sè con gentilezza, con maestà, con terribilità, secondo i casi varj variamente, pur sempre parlanti; e Salvator Rosa mi sembra non istare per tal parte addietro nè a Claudio Lorenese, nè al Pussino. Addietro bensì a que' maestri, e addietro ad ogni vero concetto della pittura rimangono certi *paesisti* odierni, che fanno paesi per *curiosità*, non per cuore.

12. Inoltre ciò ha di proprio la pittura, figurare anche il consorzio umano negli atti esteriori; ossia, esprime il pittore con l'aspetto delle figure sue il sentimento che le sembianze o gli atti e le parole dell'une recano nell'altre. Divino magistero della pittura e che la fa rassomigliare a un dramma! Son drammi di religione, o di patria, o di amore, o di assemblee, o di battaglie. Qui giace la massima difficoltà, e anche il pregio massimo dell'arte; perchè si richiede lunga e finissima osservazione intorno al come reciprocamente, con segni visibili del volto e della persona, manifestin gli uomini fra loro intorno ad un fine il concordare o il discordare; nè credo possa trovarsi esempio

che superi la *Cena* di Leonardo da Vinci, ove gli Apostoli, tre per tre, ma tutti in relazione a Gesù Cristo, che dice: *uno di voi mi tradirà;* mostrano di conversare in un sentimento vario ed opposto, ma unico per l'obbietto principale. Talchè all'ingrosso si lusingano certuni di possedere l'arte, i quali, senza preparazione d'esame circa i segni mutui del sentimento, si pongono a trattare soggetti di più figure insieme, che sembrano poi ognuna stare o fare per conto suo. E altresì credo non ingannarmi dicendo, che, fra le Scuole di pittura italiana, le Scuole Toscane e la Lombarda che venn' educata da Leonardo, portino la palma per tale risguardo; e che in esse abbiano perciò molto a studiare gli artisti, dalla Scuola Umbra studiando invece e dalla Veneta gli esempj del colorire.

13. Talchè la fantasia pittrice, avendo in sè gli spettacoli che poi finge in disegno colorato, riunisce in questo, come in sè medesima, più età e luoghi circa un' idea ed un soggetto principale. Rozzamente si confonderebbe il tempo e lo spazio, se l'accostare siti diversi e uomini d'età varia e costumi varj apparisse fatto per ignoranza, come in qualche più antica pittura del Medio Evo; e non già quando si riconosce súbito l'intenzione dell'artista che rifà in pittura le visioni interiori. Per esempio la *Presentazione della Vergine al tempio*, pittura del Tiziano nella Galleria di Venezia: vediamo la dolce bambina su in cima dello scaleo e che sta per entrare ne' limitari sacri, e dietro ad essa un corteggio d'uomini e di donne, terminando la processione senatori e procuratori della Repubblica;

uno de' quali, l'ultimo, fa l'elemosina umilmente ad una povera donna che stringe il suo bambino in collo: gentilezza di pensiero quanta mai può capirne un cuore, perchè indica che a quel fatto della predestinata Madre di Gesù son presenti con lo spirito i venuti poi, e che in lei mite s'impara la misericordia, e in lei regina umile l'umiltà i grandi, e in lei povera e bambina e poi madre la riverenza verso i poveri e le madri ed i fanciulli. A me quel soggetto, così trattato, e con tanta verità e leggiadrìa di tinte, pare più alta cosa che non l'*Assunta* sì celebrata del Tiziano stesso, quantunque per fermo vi abbian teste che par levino il respiro dalla meraviglia per la fierezza del disegno; ma ivi, e specialmente nella Vergine, si scorge più il pennello, e meno la visione dello spirito. Riviene ciò, del resto, alla questione intorno la pittura *storica*, che storica non può esser mai, come *Storia*, sì come verosimiglianza di storia nell'immaginazione, a quel modo che non è storia mai nè tutta nè in parte una verace poesia narrativa; ed ecco il perchè i dipinti *relativi a cose storiche* de' Veneziani antichi o di Raffaello abbian tanto più efficacia sugli animi, che non le *storiche pitture* de' nostri tempi, ove l'immaginativa non s'introduce, se non come pedissequa dei fatti frigida e meticolosa.

14. E appunto perchè l'idea che sovraneggia l'arte de' pittori, consiste in armonia di relazioni esterne, manifestata con lineamenti piani e con vaghezza di colori al sentimento, e perchè indi la pittura è visione fantastica, può essa unire molte immagini di cose soprammondane

come d'angeli o d'ombre. Chi ha veduto, per esempio, la pittura di Frate Angelico, dove l'anime de' giusti salgono per calle fiorito insieme con gli Angeli Custodi al Paradiso, a coppia a coppia un Angelo ed un' anima, simboleggiando la società fraterna e universale degli uomini e di più alti spiriti; chi ha veduto quel dipinto, capisce a quanta spiritualità può giungere in tal parte la pittura. Nelle predette armonie di terra e di cielo, di tempi e di luoghi, di sentimento e di colori, accolte dall' immaginazione sublimata, bisogna pur crederlo, sta l'arte soltanto; e chi va pedestre, chino al suolo, sonnacchiosamente, noiosamente, butti via il pennello, giacchè non può somigliare ad un poeta, sì ad un cantastorie, che strimpella sui crocicchi delle vie. Il giovane che fa lungo cammino a visitare la promessa fanciulla, man mano che s'avvicina, più gli batte il cuore, immaginando gli occhi stellanti; or se un pittore sente questo bàttito del cuore quand'immagina un dipinto, e crescere il martellamento mentrechè il disegno prende figura, egli è pittore proprio, se no vada per un altro cammino.

15. Pittura è dunque *arte bella per disegno piano di figure colorate;* sicchè l'idea regolatrice sua sta nell'armonia tra l'uomo e la natura esteriore, e tanto la pittura è più alta, quanto più rende immagine di quest'accordo fra la natura ed il sentimento umano nell'ordine delle relazioni esterne. O perchè mai ciò? Perchè attinenza esterna è la figura ed il colore, piucchè la forma, e più risguarda l'appariscenza delle cose innanzi agli occhi e per gli occhi al sentimento, che

non la intrinseca relazione degli atti e de' lineamenti col sentire interno; e la prospettiva aerea, poi, val quanto visibile correlazione di corpi entro lo spazio. Essenziale magistero di quest'arte pertanto, senza di che la pittura par cosa ottenebrata, si è bel colorito, e recare per esso nell'anima i sentimenti che mercè i colori sogliono le cose di natura. Non trattasi dunque di fingere i rilievi, emulando gli scultori, e nemmeno di pareggiare con le tinte i colori dell'universo, impossibil cosa quanto a luce od a vitalità; bensì d'eleggere colori e splendori da mostrar *segni* efficaci alla fantasia, che li compisca e indi muova il cuore. Perchè pittura è visione poetica d'immaginazione, non contraffacimento di realtà, quantunque la imiti con verosimiglianza; è vaghezza di colorito che reca piacimento nell'anima; è immaginosa gentilezza d'ornamenti alle figure, scelta di paesaggj che aiutano il significato delle figure umane o, senza di esse, pur discorrono d'affetti a chi mira; è visione di consorzj umani, e che gli unisce in unità per varj tempi e luoghi, e sollevasi con purità di linee e di colorito a cose sovrammondane.

16. O care arti del disegno! Ciascuna da sè stessa e tutte d'accordo fra loro, non solamente traggono in ammirazione per l'oggetto lor proprio ch'è la bellezza, sì, unite alle altre arti, abbelliscono tutto, e ingentiliscon gli animi, e avvivano la fantasia, e attirano vaghezza nell'industrie, e i cuori rendono più dolci e formano la ricchezza delle nazioni. E co' fatti me lo dimostrava il senatore Alessandro Rossi, nel cui nome

e nella memoria delle cui virtù e del nostro affetto mi piace finire quest' argomento; perch' egli, mentre d' ogni parte s'agitano controversie sulle sorti pietose o minacciose degli operaj, gli ama e n'è amato, ne prende lavoro giusto e ne dà giusta mercede, remunerando benefica e, signore de' capitali, è padre degli artigiani; egli, che in tanto bisogno d' Italia porge sì stupendo esempio d' operosità e del prendere più ardimento fra gli ostacoli; e dove si grida, lasciamo di credere a Cristo per meglio divenire civili, esso con l' opera e con la parola, cittadino e fabbricatore, padrefamiglia e capo di moltitudini operaie, fa vedere, non per teoriche inani e rimbombanti, ma in atto, che l' incivilimento scaturisce dal Cristianesimo, perchè ne sgorga la sapiente carità. Or ivi, a Schio ed a Piovene, in mezzo allo strepitare de' telaj e delle macchine, davanti allo sguardo ed all' anima s' ingentilisce ogni cosa; bellezza di sale, bellezza di colori, bellezza di tessuti, un sorridere di giardini, e teatro per le ricreazioni de' lavoratori, e case a buon fitto per loro e d' amabile vista, e casse de' risparmj, e scuole notturne, e presso alle fabbriche leggiadrìa di case padronali e di ville, in cui l' animo del padrone buono si ristora co' figliuoli degni e con la virtuosa donna sua, e con gli amici, e con fulgore d' ospitalità cavalleresca; e là s' accolgono talora gli opranti, quasi unica famiglia. O torricelle de' giardini leggiadri, o tetti delle pie officine vastissimi e di lassù splendenti a chi guarda, o pitture, o incisioni belle, o statue d' ogni maniera, o splendidi veroni della villa ospitale di *Sant'Orso*, donde si parano innanzi le pianure ed i

monti di Vicenza; certo la bellezza vostra rende immagine di quel vivere buono, e di fatiche premiate dagli effetti, e d'armonie inseparabili fra l'utile che dura e la virtù non finta. Così voglia Dio, che l'esempio giovi, e che s'informino di bel disegno utensili e vesti, manifatture e arnesi, case e palazzi, poichè del bello è amico il buono; e infelice il popolo che o lavora con disamabile rozzezza, o agli occhi della gioventù e dello straniero si svergogna con raffinamenti e immagini d'arte meretricia.

CAPITOLO XLIX.

Musica.

SOMMARIO.

1. Che cosa è la musica. — 2. Qual n'è l'idea regolatrice. Relazione de' suoni col sentimento umano. — 3. Ragione anche fisiologica di tale attinenza. — 4. E indi attinenza principale di quest'arte con la voce umana. — 5. Ma la relazione de' suoni col sentimento è indefinita, — 6. e però la musica può *indefinitamente* significare ogni affetto. — 7. Esprime e incita direttamente l'esaltazione degli affetti, — 8. e viene usata per significare più vivo l'esaltamento comune alla poesia ed all'arti del disegno. — 9. Ciò apparisce altresì dal significato universale d'armonia. — 10. Però idea suprema e reggitrice della musica è, ch'essa renda immagine dell'esaltazione d'ogni affetto umano. La quale idea si determina nel concetto de' componimenti varj, — 11. onde nasce la musicale unità, — 12. e l'invenzione d'una frase principale, — 13. che si svolge. — 14. Errori sulla natura della musica. Sensisti e Positivisti assoluti, — 15. Sentimentali, Aritmeticanti, Retoricanti. — 16. Conclusione.

1. Quando si pensa che il pianto di noi pargoletti quietavano le madri nostre col canto, e ci addormentavano con esso, mi prende un sentimento di riverenza per la musica che s'unisce al nome più dolce dopo il nome di Dio e della patria, e col quale imparammo

l' uno e l' altro. E letizia di canti e di suoni nell' eterna visione par' alla fantasia de' popoli debba essere il paradiso, quasi finale a cui dessero preludio le cantilene materne. O perchè mai certuni dunque, trattando l'arte musicale, non sanno trovare il sì facile a trovarsi da donna che ami, note che addolciscano i sensi e scendano al cuore? Al cuore ritorna ciò che ne parte. Di là il musico può trarre l'arte sua, e non altrimenti, come vedremo. Intanto, che cosa è la musica? I segni distinguono un'arte bella dall' altre arti, giacchè, in relazione con la qualità de' segni stessi, differisce per ognuna di loro l' obbietto speciale. Ora, di suoni è la materia esteriore di quest' arte, e stile suo è ordine di suoni, e perciò a suoni soltanto se ne riducono i segni, esprimenti un ordine ideato e immaginato. Ma suoni, non altro, non suoni vocali a somiglianza di quelli che adopera il poeta, cioè parole; giacchè, pur cantando, alla poesia s' appartiene il vocabolo, alla musica il suono. Se perciò, *arte del Bello per via di parole* si definì la poesia, la musica si definisce *arte del Bello per via di suoni.*

2. Ma questi son segni d' un ordine ideato, che diviene ordine immaginato, e indi espresso: qual' idea pertanto regge l' ordine de' segni musicali? Vediamolo. Certamente una perfezione lor propria contengono i suoni, e parmi esagerasse taluno della Scuola Scozzese, che tutta la perfezione loro attribuisce ad una corrispondenza con gli affetti. No, i sensibili esteriori rendono armonia con la natura interiore, perchè già posseggono in sè un armonia propria che risponde all' armonia

dell' intelletto e dell' affetto; come, rispett' ai suoni, lo dimostrano le loro proporzioni acustiche, governate da leggi matematiche a un tempo e sensitive, analoghe per fermo alle proporzioni ottiche de' raggi luminosi e della vista. Tuttavia, quant' alla musica, perfezione di suoni da sè sola conta il meno, perchè di sentirla (non d' intenderla) sono capaci anche certi animali, e però di riceverne gli effetti, ossia un sentimento armonico ch' è dilettoso; e noterò anzi, che se non tutti gli animali accennano piacere all' armonia, pur nessuno ne mostra repugnanza, mentrechè a' suoni striduli o acuti troppo e scomposti ogni animale porge indizio di dolersene, com' i cani che guaiscono lamentosamente. Altra perfezione principale perciò dètte nascimento all' arte. Concediamo pure che il canto materno rechi al pargolo dilettanza d' orecchi soltanto, quantunque io reputi che inconsapevolmente v' abbian parte anche le facoltà più spirituali; nondimeno chi potrebbe impugnare mai che le madri provocasse dapprima l' affetto alle dolci canzoni, e indi elle n' appresero l' effetto sensibile nei loro lattanti? Così era organo il cuore a' primi canti di guerra, e agl' inni religiosi. Perfezione massima dunque sta, e originaria, nell' attinenze fra l' ordine de' suoni e l' ordine de' sentimenti umani, cioè sentimenti non di animalità pura, sì d' anima razionale, come i religiosi o i civili e la gloria e l' amore. Mercè questa corrispondenza fra sentimenti e musica, essa val tanto a educare gli uomini, poichè i numeri musicali temprano a musicale proporzione gli affetti nostri; e, in contrario, per la medesima efficacia un' arte incomposta od evirata può tanto scompigliarli

ed ammollirli. Ecco perciò della musica l'idea regolatrice; che dovrò determinare meglio, ma che intanto dirò essere *l'attinenza fra' suoni e il sentimento umano.*

3. Avvi di fatto una mirabile connessione dell'udito (porta de' suoni e della parola) con tutto l'esser nostro corporeo e spirituale; tantochè un coordinamento fisiologico conforma i nervi uditorj alla vibrazione dell'aria, le sensazioni de' suoni al moto de' nervi, le funzioni animali alla sensazione del suono, e gli affetti dell'animo alla nuova disposizione del corpo. Così, lo scendere de' suoni dall'acuto al grave c'immalinconisce: or vediamo, che i suoni profondi addormentano e che ci deprime le forze vitali la malinconia. Invece, il salire de' suoni dal grave all'acuto ci rallegra: or proviamo che il suono acuto sveglia e che le forze vitali l'allegrezza rinvigorisce. E indi, piucchè le sensazioni degli altri sensi (salvo particolari cagioni che le rendano più efficaci), le sensazioni uditive si congiungono a' moti del cuore; che forte batte ad un forte romore, pur non temendone nulla. Viceversa, i bàttiti del cuore si ricongiungono strettamente all'udito, sicchè quando il cuore martella spesso e vivo, ne sentiamo negli orecchi le pulsazioni, e talvolta essi rumoreggiano cupi. Le qualità de' suoni adunque valgono molto sul cuor nostro, come organo vitale; e su gli affetti che il cuore simboleggia, perchè gli accompagna con le sue battute, varie nel tempo e nell'intensità, e perchè gl'incita e n'è incitato. Perciò altresì, all'affetto e a' martellamenti del cuore si con-

temperano naturalmente gli organi vocali e la voce alta o bassa.

4. Per tale più intima congiunzione fisiologica e spirituale, il commovimento sensibile di quest'arte vince l'arti tutte. Siccom' ella perciò si volge al sentimento con suo più proprio ufficio, indi proviene che i suoni della voce umana le spettino più d' ogni altro suono; perchè, difatto, la voce dell'uomo ha nel suono suo, anche prescindendo dal significato dei linguaggj, diretta dipendenza dal sentire interno, e il tenore della voce indica gli affetti varj di letizia o di mestizia, di desiderio e di repugnanza, quando pure non intendiamo le parole. Naturalmente, poi, attirano l'uomo i suoni umani, perchè ciò appartiene a lui, e perchè ciò egl' intende di più, e perchè gli oggetti tutti percepisce in relazione con sè stesso (quantunque distinti e non confusi con sè); ma tali ragioni universali si specificano nella predetta, ch' è l' immediata unione del sentimento nostro con la nostra voce. Qual musica più genuina o più spontanea dunque amano tutti? Noi lo sappiamo, il canto. E quali stromenti predilige ogni popolo? Quelli che col suono han più di voce umana, come gli stromenti a corda, e, fra gli stromenti a fiato, il corno ed il flauto, cioè l' antica tibia o cornamusa, e l' organo solenne. Indi si spiega un altro fatto: i suoni di cose materiali sogliamo paragonare, secondo i sentimenti che quelli destano, a voci umane od a voci d' animali che somigliano alla nostra; così diciamo che il vento geme o sospira o freme o ulula, e che l' acque stillanti piangono e il mare rugge.

Bensì, pur la voce dell'uomo o degli animali si paragona con altri suoni, come dicendo che il grido d'un esercito sembra romore di mare in burrasca o di molte fiumane; ma ciò aggiunge all'argomento, dimostrando l'attinenza che l'uomo avvisa tra' suoni e la voce propria, e però co' sentimenti.

5. La quale attinenza par dunque dimostrata, e che posi a ragione in essa l'idea reggitrice della musica. Procedendo più avanti all'esame di quella, troviamo per altro ch'ell'è relazione indefinita. Che cosa voglio dire? Forse indefinito diremo noi un suono per sè stesso e un ordine di suoni, o un'armonia ed una melodia musicale? No certamente, perchè tutto ciò prende limiti precisi e chiari nell'udito e nella fantasia. O indefinito *specificamente* diremo noi quel sentimento che i suoni, come suoni, non come parola, ci svegliano in cuore? Neppur questo, perchè si distingue benissimo da un sentire lieto un mesto, e da un sentire blando e amoroso un impeto di guerra, e dalla religiosità ogni altro affetto. Come indefinito dunque? *Particolarmente*, dico, perchè le specie o i generi de' sentimenti si discernono fra loro, suscitati dal suono nell'anima, non i particolareggiati affetti, come li può esprimere la parola. Separate da' vocaboli un canto del Rossini o del Bellini, e sentirete bensì, o affetti lamentosi o battaglieri o giocondi, ma quel proprio che il melodramma significa, le note da sè sole non lo possono dire. Ciò anzi è comune non meno alle parole, risguardate come suono anzichè come segni vocali; talchè ascoltando parlare alcuno senz' intendere, com'uno

straniero, ci accorgiamo genericamente o specificamente della qualità d'affetti ond'egli avviva il parlare suo, ma in particolare non raccapezziamo nulla.

6. Riferendosi *per tale rispetto* indefinitamente al sentire umano la musica ch'è arte di suoni, e non di parole, si capisce il perchè quest'arte in modo *assoluto* non abbisogni di parola o di *canto parlato;* e ciò si rileva pure da fatti spontanei o di natura. Spesso accade, che un'aria di melodramma noi moduliamo senza ripeterne le parole, o la imitiamo con gli stromenti; e poi senza parole cantano i popolani talvolta, specie accordando in armonia le voci come nella così detta *tirolese;* più quand'un affetto ci punge al vivo l'anima, noi cantiamo senza parlare. Ancora, strumenti di popolo sono la piva, la zampogna e lo zufolo, e con essi, tanto allo stellone di Calabria, quanto a'miti soli dell'Appennino toscano, suona il pastore, accompagnando talora i canti e talora no. Nasce di qui, che un suono musicale fa scaturire di dentro a noi una moltitudine di sentimenti varj, mentrechè la parola li determina. Fra le poesie di Giuseppe Giusti mi pare bellissimo il *Sant' Ambrogio,* per quel celiare sul serio, dovecchè tanti al mondo e in cose gravi son serj per celia: or egli racconta ivi che a'tempi dolorosi di dominazione straniera sentì da una banda austriaca in Sant'Ambrogio vecchio di Milano quel Coro *che tanti petti ha scossi e inebriati*, nell'opera de' *Lombardi*: *O Signore dal tetto natìo;* e

> Dalle trombe di guerra uscian le note
> Come di voce che si raccomanda,

D'una gente che geme in duri stenti
E de' perduti beni si rammenti....

e poi s'alzò un cantico tedesco, la cui lingua il Giusti non credo sapesse; ma

Era preghiera, e mi parea lamento
D'un suono grave, flebile, solenne.
Tal che sempre nell'anima lo sento....
. . . .
Sentia nell'inno la dolcezza amara
De' canti uditi da fanciullo; il core
Che da voce domestica gl'impara,
Ce li ripete il giorno del dolore;
Un pensier mesto della madre cara,
Un desiderio di pace e d'amore,
Uno sgomento di lontano esilio,
Che mi faceva andare in visibilio.

Quante mai volte non possiamo tenere il pianto a sentire musica bella! Perchè piangiamo noi? Perchè sospiriamo? Per tante mai cose, che non sapremmo dire qual sia. Ecco l'indefinito musicale.

7. Questo indefinito esprime dunque ogni affetto umano. Pure non basta dir ciò; evvi qualch'altra cosa di più. Non s'esprime già l'ordinario stato dei sentimenti con la musica, perchè a significar quello servono le parole nel tono consueto di voce; ma l'arte dei suoni rende immagine d'un'esaltazione del sentimento. E accade per natura, giacchè spontaneamente ci sentiamo sospinti a cantare, quando l'anima vien compresa da straordinari affetti di ogni specie: cantiamo ne' campi e ne' giardini a primavera, passate le nebbie del verno, cantiamo negli ardimenti

guerreschi e nelle gioie della vittoria, cantiamo per amore, o al pungerci la memoria de' luoghi lontani, e via via. Ora l'arte seguendo la natura, vediamo che la musica in ogni luogo ed in ogni età si adopera perciò a due fini; ad esaltare gli animi od a significare la loro esaltazione, onde poi questa s'accresce. Le trombe incitano a guerra fin dal tempo antichissimo de' Tirreni, sicchè *tirrena* chiamò la tromba Eschilo ancora; cetre, organi, tibie, timpani, tamburi, sistri, arpe, cantilene, usava ogni culto e pur sempre usa per infondere nei petti la devozione; e a suono di stromenti muove la danza. Inoltre la musica significò sempre l'allegria dei conviti, e musica si vuole in ogni pubblico e privato sollievo, in ogni mostra d'industria, in ogni solenne adunanza; perchè quel suono dice in comune, indefinitamente, il comune sentimento straordinario che solleva gli uomini e gli raduna, e dicendolo a loro gli dà impulso maggiore.

8. Per certo ad ogni arte del Bello si richiede un esaltamento degli animi, e ognuna lo esprime; perchè, se no, da che mai procederebbe il sollevarsi a certa perfezione ideale e la meraviglia? Tuttavia, del moto straordinario d'affetti, e astraendo da ogni significato particolare che è sempre nella poesia e nel disegno, ci offre immagine più propria l'arte de' suoni. E perchè ciò? Per la relazione più intima e ad un tempo indefinita che i suoni unisce con ogni sentimento nostro, e che avanti ho dimostrata. Segue, che gli uomini, per far sentire in modo più vivo l'esaltazione comune ad ogni arte del Bello, adoperino

unita con esse più o meno l'arte musicale; sicchè antichissimo quant'il mondo sembra il canto *parlato*, e ne danno testimonianza i più vetusti documenti che ci restino nelle lingue o nelle sculture. Anzi, la musica si frammischiò alle recite, come sappiamo che musicati erano i Cori del dramma greco; quando pure il dialogo vogliam credere fosse un mero recitare, anzichè qualcosa di simile a canto fermo e a' recitativi de' melodrammi nostri; nell'età moderna poi, l'orchestra introduce al dramma recitato, e fra gli atti sostiene l'animo degli uditori, e talvolta elegge pezzi convenienti al dramma stesso, come in Germania si fa specialmente pel *Fausto* del Goethe, o come pel *Saul* dell'Alfieri componeva lodate armonie il Bazzini. Più, se agli occhi del popolo si scopre una statua che serva di monumento, le bande musicali sollevano i cuori al segno, dove l'artista mirò ed a cui l'opera venne destinata. Vuol notarsi che se a gente popolana o anche signorile, ma che non istia sul raffinato in discorrere, domandiamo: *V'è musica al teatro?* Si risponde: no, vi è *prosa*. E che s'intende? Sia pur poesia, chiamasi prosa ciò che musica non è, parendo naturale tono di sentimenti poetati la lirica espressione della musica.

9. Nè per l'importanza di tale dottrina intorno alla natura di quest' arte vo' tacere un altro fatto, che mostra il consentimento degli uomini, e sorge perciò da natura umana e offre i contrassegni del vero alle speculazioni sull'arte stessa. Sempre, *ab antico* e fino a' giorni nostri ogn' ordine meraviglioso di cose si chiamò armonia; l'armonia de' cieli, l'armonia

dell' universo, l'armonia de' cuori, l'armonia d' un popolo, l'armonia delle potenze umane, o simili. Probabilmente originò da' dotti quest' uso speciale del vocabolo armonia, che poi divenne uso popolare. Sembra poi che in origine da significati musicali venisse applicato il vocabolo a significare ogni ordine ammirando; ma comunque succedesse, il certo è che da molti secoli s' intende trasferimento di voce musicale a significare ogni cosa stupendamente ordinata. Posto invece che su' principj la voce *armonia* suonasse ordinamento universale, ma che indi s' applicasse alla musica, più singolar fatto ci apparirebbe questo, perchè mostrerebbe compendiato in essa il simbolo d'ogni armonia; talmentechè proprio della musica diventasse un vocabolo che già fu comune, dove metaforico lo ricevesse poi l' universalità delle cose. Or preme avvertire qui, che dicendo armonia de' cieli, dell' universo, della natura o simili, all' idea d' ordine s' aggiunge un altro significato che nella parola *ordine* non si trova, e che tutti sentiamo invece più o men chiaro in quell' altra parola, cioè appunto la meraviglia dell' ordine, il sentimento di ammirazione alla vista ed al concetto dell' ordine, un sollevarsi dell' animo in ammirazione, indefinitamente, universalmente. Ivi si stringe l' idea o l' essenza dell' arte musicale.

10. La qual' idea ci sta dunque oramai davanti all' intelletto ben definita, ed è, che *la musica rende immagine dell' esaltazione d' ogni affetto umano,* e che tanto è più alta la musica, quanto più di questa esaltazione renda immagine viva. Per fermo, ivi con-

siste l'idea suprema dell'arte; ma bisogna che in un componimento musico l'idea si determini, perchè un componimento dee avere un argomento, cioè un soggetto, su cui si volga e onde tragga que' sentimenti speciali, la cui esaltazione il musico vuol significare. Si stimerà forse possibile una musica qualunque ben fatta, se non solo vaghi nell'indefinito quant'a' significati particolari (necessità de' suoni che non sono vocaboli), sì ancora quant'a' significati generali o specifici d'un affetto? Senz'alcun dubbio chi componga indefinitamente così, non va chiamato musico, ma vaneggiatore, com'uno che mugoli note soprappensiero. Un'idea si circoscrive nel melodramma, e più e più in ogni pezzo del melodramma, e anche in una musica stromentale senza parole. *Sentimento non istà senz' idea*, perch'è sentimento di famiglia, di patria, di religione, d'amicizia, d'amore, di gloria, di guerra, di pace, d'immortalità; e però musiche private d'idea son *prive di sentimento*, nè resta loro di natura musicale neppur l'ombra. Tacendo de' melodrammi, accennerò (per esempio) l'armonie che del Mendelssohn si fanno all'Accademia del *Quartetto:* nessuna parola v'è, ma pure un'idea che talora dà i titoli al componimento gentile, governa le note dalla prima all'ultima; cioè un amore che si sdegna e si placa, o una pace di villeggiatura, o un raccoglimento di rimembranze. Nè oppongano, è roba metafisica da Tedeschi, perchè il Mendelssohn va spesso al cuore, e se la metafisica del cuore non somiglia la fisica de' corpi, ell'è fisica del sentimento umano; e chi di tal metafisica voglia scandalizzarsi, non lodi

neppure il Paisiello e il Cimarosa e il Palestrina, i quali uniscono alla melodia ben disegnata il significato per modo, che ti pare a un tempo e motivo e recita.

11. Intanto, dall'unità del concetto che muove unità di sentimento, si genera l'unità della composizione. Quale unità? Come unità di parlare viene dal periodo e da unione di periodi nel discorso, e come unità di figure disegnate viene dal contorno e da unione delle parti nel tutto; così nella musica, unità di suoni forma le frasi, e unione di frasi 'l periodo musicale, e unione di periodi musicali l'opera tutta. Nè può succedere altrimenti. L'unità del parlare costituisce l'*entità* del discorso, e l'unità di lineamenti l'entità del disegno, nè senza unità evvi entità; e così, affinchè la musica faccia un'entità, un'entità di suoni, un'entità musicale, deve dall'unità prendere forma, se no par 'vanescente qual figura di fosforo in muro e qual suono di voce tra' venti. Or questa unità, questo discorso, quel tale disegno, è la *melodia*, che circonda le note in un contorno quasi di linee; talchè l'armonia, ch'è contemporaneità di toni, deve adoperarsi per accompagnatura e finimento. Melodia poi è *canto*, talora espresso, e a volte taciuto, val'a dire non parlato, giacchè la musica sta in suoni e non in parole; ma nondimeno certa cantilena che prenda o no vocaboli, espressa con voci o con istrumenti, un cantare pur senza parola, ma che *potrebb' essere congiunto sempre alla parola*, qui consiste l'unità del componimento; se no avete frasi scongegnate, periodi sconnessi, linee disgiunte, note disperse, non una cosa

mai che tolga un essere od un nome. Perciò melodiche sono le musiche popolari, anche da ballo. Chi domandasse: Or donde si svolgerà la melodia, cioè *l'essere uno musicale?;* risponderei: da un sentimento, e però dall'idea di questo che fa costruire il discorso armonioso.

12. Quindi procede l'invenzione altresì. E in che modo? Il musico, che sa l'arte sua, osserva primieramente la naturale proporzione de' suoni con l'orecchio e perciò con le quantità matematiche; poi la proporzione loro col sentimento e con l'idea. In ciò s'aduna ogni scienza generale del musico, scienza necessaria e preliminare. Quindi, allorch'egli ama salire all'invenzioni, onde comincerà egli? Potrà salirvi forse altrimenti che da un'idea? E, dopo, sveglierà nell'anima sua un sentimento conforme al concetto; e allora, dato l'ingegno e i momenti dell'estro, parte per legge spontanea, e parte per legge meditata, sonerà nell'immaginazione il concento musicale. Nell'animo armonizzato dell'artista ferve allora un'unità inseparabile, composta di concetto, di sentimento e d'immagine de' suoni; unità ch'è l'esemplare interno, da cui procede l'opera esterna o la composizione per via dei segni. Certo, la *Marsigliese* de' Francesi chiama in pensiero troppe angosce; ma vi sentiamo anche il fervore d'un'idea e in essa l'esaltazione di tutta l'anima, e s'arguisce come da un popolo infiammato potesse sfavillare quel canto tremendo e come a tanto ardore di battaglie lo concitasse. Musico, hai tu nella mente un concetto chiaro, e ne provi nel cuore un

sentimento vivo? Allora, se l'arte imparasti, puoi trovare melodiose novità; perchè la musica significa direttamente l'inebriarsi straordinario del cuore; nel che sta il suo più forte punto e insieme la sua grandezza.

13. Tal *condizione* premessa, il musico va cercando una frase lucida che si contemperi al sentimento suo commosso e che serva d'embrione: come la cercava il Rossini od il Paganini, pensando, canterellando, tentando le note sopr'uno stromento. Finchè la frase principale non lampeggj nello spirito, v'ha caligini profonde. Trovata, il musico pone i primi lineamenti del suo lavoro. E indi si procede al disegno più determinato; quando i maestri, tenendo fissa nell'immaginazione l'idea e la prima frase, in cui rifulge la spontaneità, la svolgono in iscritto, e s'accompagnano con suoni esterni (come il Paganini faceva) per aiutare la distinzione de' concetti. E una cosa importa principalmente. Che mai? Tenere nel componimento spiccate le note del *canto*, cioè della melodia; talchè, se trattisi di parole musicate, la parola non s'anneghi nelle sovrabbondanze armoniche, o se il canto è sottinteso, l'ordine suo risplenda chiaro ne' congegni del suono. La melodia perciò si delinea, traendo alla pienezza conveniente la frase primitiva, e non già mettendo in ogni frase od in ogni nota un significato particolare, come si fa ne' vocaboli, perchè ciò impedirebbe col tritume l'interezza del giro melodico. E può forse imitare suoni d'animali e di cose non viventi la musica? Primo soggetto d'ogni arte bella è l'uomo, e,

quanto alla musica, l'esaltazione d'ogni affetto umano; talchè l'imitazione soverchia di que' suoni somiglierebbe a' paesaggj che si dipingono senza relazione co' sentimenti dell'anima umana, e che perciò mancano d'ideale unità e di vita: imitazioni dunque pur di natura inanimata o irrazionale, ma in attinenza con l'uomo e con un' idea e in modo sobrio che impedisca i prestigj del *realismo* grossolano.

14. Chi pertanto esamini la definizione della musica, cioè *arte de' suoni*, e l'idea che quindi ci rifulse da essa, e la quale sta in fornire dell'esaltazione d'ogni affetto umano l'immagine viva, s'accorge onde rampollino gli errori principali sopra quest' arte e qual sia la loro natura. Perchè arte de' suoni, la musica potentemente alletta il senso: e avvi chi considera ciò senz' altro, come qualche *Sensista* o alcuno de' *Positivìsti* assoluti. La musica poi si rivolge al sentimento umano e muove dall' infervorarsi di questo; e avvi chi a ciò bada senz' altra considerazione, come i *Sentimentali*. Anche, nell' ordine de' suoni s' occulta un mirabile ordinamento matematico: e certuni risguardano tal perfezione com' unica, e sono gli *Aritmeticanti*. All' arte musicale, per ultimo, dà significato un' idea che si determina ne' componimenti varj: e, ponendo in questa pressochè l'unica importanza, fanno de' suoni un discorso declamato i *Retoricanti*. Un positivismo assoluto dunque, che fin la matematica crede originarsi da esperienza di sensi, afferma che bellezza musicale stia, non in proporzioni col sentimento razionale o propriamente umano e con l' idea, ma solo in istrutture di

suoni grate all' orecchio, giudice senz'appello; strutture bensì osservate con diligenza, e poi artificiosamente imitate. Ma contro di loro grida l' orecchio e il giudizio musicale de' popoli tutti, o la vera e positiva esperienza de' fatti umani d' ogni specie; giacchè il popolo canta e suona per affetto e vuole affetto ne' canti e ne'suoni, affetto non di sensi (come fra' popoli ammolliti), ma d' intelletto, cioè amore di patria e di gloria e di famiglia e di speranze non mortali.

15. Guardando invece al sentimento, si crede la musica un' arte tutta spontanea o quas' istintiva dai Sentimentali, che di contrappunti e di giudizio ne'concetti sorridono per pietà, e ripetono: cuore ci vuole, fantasia ci vuole, estro, ispirazione, il resto è artificio. Ma l' esperienza li convince d' errore, perchè musica naturale va distinta dall' arte, che perciò richiede abito di riflessione o di giudizj comparativi; a quel modo che poesia popolare differisce da poesia meditata, quantunque l' arte tolga i primordj da natura. E come li toglie? Tirandone fuori la legge, come ne'canti popolari già sentiamo gli accordi armonici e la melodia. Di senso è o d' orecchio la materia di quest' arte; la forma poi è intellettuale, perchè si riduce a proporzioni acustiche da un lato e a proporzioni sentimentali dall' altro, nè ordine di proporzioni s' intende senza confronti. Ecco il perchè ci volle gran tempo a scoprire le note, poi a scoprirle di nuovo, perdute, o a formare l' *alfabeto* della musica. Com' i linguaggj poi, ell' ha un suo parlare proprio, un parlare figurato, una sua grammatica, concordanze, di-

scordanze, costruzioni regolari e irregolari, nota principale che fa ufficio di verbo, una proposizione o frase che regge un periodo, un giro di periodi: or chi dunque reputerà la musica un germoglio d'istinti ciechi? Ma fermati soverchiamente per l'opposto all'attinenze matematiche de'suoni, s'affidano gli Aritmeticanti di pescare ogni armonia e melodia per ingegno di computi; non avvertendo che le porporzioni di numero s'inchiudono bensì nella musica, ma non astratte, sì concrete, od in cosa sensibile, ch'appartiene alla vita del senso e dell'affetto e dell'intelletto, e procede perciò dall'ingegno e dall'estro e dall'arte viva dello stile. Costoro somigliano a quegl'Ingegneri, che dotti solamente in Matematica pura, non sanno poi costruire un ponte; perchè non raffrontano leggi d'esperienza e teoremi meccanici con le qualità della materia e delle speciali materie adoperate ne'fondamenti, ne'pignoni e nell'arcate. L'una cosa dobbiamo fare, e l'altra non omettere. I Retoricanti stimano infine di trasformare il contrappunto in una retorica, che dia leggi alla musica quali proprio al discorso, e che le frasi e note singole rendan significato di proposizioni e di voci; ma l'arte *de' suoni* che *indefinita* si volge al sentimento, riprova costoro, perchè non vuol'essere convertita in arte diversa: tantochè, udendo musiche siffatte, vi sentiamo un'ambiguità violenta di favellare e di musicare, quasi d'uomo che per enfasi parli con cantilena.

16. Arte de' suoni pertanto è la musica, e poichè il suono, anche per fisiologiche ragioni, e special-

mente la voce umana, si riferisce diretto a'sentimenti dell' uomo, porgere di questi un'immagine viva è l'idea, che governa quest'arte. Ma il suono astratto dalle voci si unisce a'sentimenti con relazione indefinita, quanto a' particolari significati, benchè non quanto agli specifici ed a'generici; talchè la musica dà immagine universale d'ogni affetto umano indefinitamente. Siccome poi lo stato degli affetti, significato dall' arte bella, si solleva oltre l' ordinario, così la musica esprime degli affetti stessi l' esaltazione ideale, od a questa gl' incita; e più alta è quanto in più alta immagine ce li manifesta. L'idea inoltre determinata, che muove i sentimenti, crea l' unità musicale o melodia, che s'arricchisce d'armonia. Errano perciò i Retoricanti, che i suoni torcono a linguaggio; gli Aritmeticanti, che li svaporano in leggi astratte di numero; i Sentimentali, che li privano di concetto; i Sensisti e i Positivisti assoluti, che gli abbassano a cosa di senso. Il quale per fermo apre a'numeri le porte, ma essi scendono al cuore, che per via di pulsazioni vi corrisponde; tantochè un maestro reputava, potersi dal numero di queste ne'varj affetti prendere al tempo musicale vario la misura significatrice.

CAPITOLO L.

Unione fra tutte l'Arti del Bello.

SOMMARIO.

1. Danni del separare l'Arti, e argomento. — 2. Unità d'obbietto, di soggetto e di potenza prevalente nell'Arti del Bello. — 3. Perfezionamenti loro successivi, e legge di questa successione. — 4. Si risolve una difficoltà. — 5. Prima si perfezionò la poesia; — 6. indi l'architettura; — 7. poi la scultura, e poi la pittura; — 8. finalmente la musica. — 9. Aiuto che si porgono l'Arti; quale la poesia? — 10. quale l'architettura, — 11. l'arti figurative, — 12. la musica? — 13. Si conferma l'unità essenziale dell'Arti fra loro. — 14. Ritorno del pensiero alle cose ragionate; — 15 e 16. indi conclusione generale.

1. L'arti speciali che vennero esaminate fin qui, poesia, disegno, musica, e, nel disegno, architettura, scultura, pittura, son membra d'un corpo unico, cioè d'un'arte sola, ch'è l'*Arte bella;* e però esse vivono d'una vita comune, e chi le separi non contento a distinguere, muoiono tutte com'a fare in pezzi 'l corpo umano. Che triste frenesia, segregare ogni cosa!: pensiero senza tradizioni, tradizioni senza pensiero; ragione da una parte, sentimento dall'altra; sensi nemici all'intelletto, intelletto nemico a' sensi; spirito fuor del corpo, corpo fuor dello spirito; società umana

che annienti l'individuo, individuo che annienti la società; dottrina e fede, scienza e arte, speculazione e pratica, verità e bellezza, virtù e utilità, in dissidio; una scienza che irride l'altra, un'arte che tien broncio all'altra, e a chi pare favola filosofia e poesia, o a chi vanità pedestre il rimanente; sicchè ci attrista una solitudine desolata. Essi direbbero alla natura: tant' armonia non ci talenta, e ogni cosa stia da sè. La relazione del pensiero con la realtà e della realtà col pensiero e d'ogni realtà con ogni realtà, questo congiungimento ch' è realtà essenziale, chiamano astrazione gli astratteggianti; e l'apologo di Menenio Agrippa contro le fazioni politiche diventò assioma d'ogni umana disciplina. E che possiamo noi allora saper più o fare? Il corso de' secoli e l'incivilimento par' all'anima quasi fra tenebre profonde un romoreggiare di fiumana cupo giù nella valle. Mostriamo dunque l'unione o, per certo rispetto, l'unità di tutte l'arti del Bello particolari; talchè il perfezionamento successivo d'un'arte appresso l'altra ci comparisce graduata successione de' perfezionamenti d'un'arte unica, e tutte l'arti poi s'aiutano reciprocamente, quasi ufficj di membra varie in unica vita.

2. Da che mai procede questa unità? Dalla cagione medesima che di tutte le scienze particolari fa una scienza, non quanto a' diversi uomini che le professano, sì quanto all' ordine che le congiunge. Uno è il fine o l'obbietto generale d'ogni scienza, uno è perciò il rispetto generale che prende il soggetto loro, e una è dell'animo la principale potenza che medita questo

soggetto a quel fine. Che fine? La verità. Che soggetto? La conoscenza dell' ordine di natura e del suo principio. Che potenza? La ragione che quest' ordine stesso indaga per conoscere la verità. Poi l' obbietto generale si determina secondo il rispetto differente che si scruta nell' ordine delle cose, e perciò il discorso della ragione diversifica nei modi, e ne rampollano le scienze diverse; ma senza mai cessare la loro coordinazione ad un fine in un soggetto per una potenza, ond' elle formano un corpo; e staccarsene varrebbe quanto separarsi dalla verità, dalla natura e dal ragionamento, nè più vi troveremmo di scienza qualità e nome. Similmente uno il fine o l' obbietto generale dell' arti belle, uno il rispetto generale del soggetto loro, e una la principale potenza. Che fine? La bellezza. Che soggetto? La rappresentazione verosimile dell' ordine di natura e del principio suo. Che potenza principale? L' immaginazione ch' a fin di bellezza rappresenta con immagini l' ordine maraviglioso delle cose. Si specifica bensì l' obbietto, e indi le rappresentazioni diversificano, ed anche i modi della fantasia, sicchè nascono l' arti belle particolari; ma tutte coordinate ad un fine in un soggetto per una potenza, onde l' arte bella è unica; se no, l' un' arte segregata si partirebbe dalla bellezza, dalla natura e dall' immaginazione. Come si specifica dunque l' obbietto, e ind' il soggetto e la forma immaginativa? Ecco, bellezza dell' uomo interiore, bellezza di spazj, ove si unisce la compagnia degli uomini, bellezza dell' aspetto umano e dell' altre cose visibili, bellezza di esaltazione de' sentimenti nell' ordine de' suoni; ma questi rispetti di bellezza so-

n'unica bellezza, e queste armonie son'armonia unica, perchè i rispetti varj formano l'intero e ideale ordine dell'uomo in sè stesso e con gli obbietti suoi, dalla fantasia *immaginato* e co' segni *espresso* mirabilmente.

3. Per questa unità di tutte l'arti del Bello, i loro esordj antichi s'han da reputare contemporanei; ossia, è da credersi che rozzamente apparisse ad un tempo e musica e disegno e poesia. Di fatti, per quanto dell'antichità si conosce o per quanto si vede ancora ne'popoli men civili, vediamo che i primi tentativi del poetare o del ben'edificare, o di canti e suoni, e di rozze sculture variopinte albeggiano insieme. Ma il perfezionamento dell'arti speciali accade poi con successione di tempi, a quel modo che accadeva nelle scienze; vo'dire, che non solo in ciascuna dell'arti segue ad un grado minore di perfezionamento uno maggiore (fatto comune ad ogni cosa umana), sì ancora che l'arti si perfezionano l'una dopo l'altra e non contemporaneamente. Or come ciò? non parrebbe questo contraddire all'unità dell'arti? Anzi la conferma, rispondo; giacchè i perfezionamenti d'un'arte, i quali succedono a'perfezionamenti d'un'altra, dimostrano che a questi bisognano quelli, e che indi formano un graduato perfezionarsi d'un'arte unica: vediamo similmente che nel corpo umano prima d'ogni altro membro ingrossa il capo, e indi via via il torso e braccia e gambe. Ma la legge che determina la successione, qual'è? Generalmente in ogni perfezionamento di cose i gradi più comprensivi antecedono, quelli cioè che contengono e da cui si svolgono i po-

steriori; come appunto tra le membra umane il capo apparisce grosso nel feto, e l'altre membra sembrano fili, e ciò perchè nel cervello s'accentra l'organismo. Particolarmente dunque nell'arti del Bello son più comprensive e però anteriori quelle che più strette si riferiscono alla natura dell'uomo, poichè il soggetto dell'arti stesse si è l'immagine del pensiero umano e de'suoi oggetti.

4. Talchè prima si perfezionerà la poesia, che della coscienza umana rende immagine immediata; poi l'arte del disegno, che più esternamente risguarda l'uomo; e finalmente la musica, che tiene più del senso e dell'indefinito. S'unisce per fermo a questa un'altra cagione, cioè che quantunque obbietto universale all'arti del Bello sia il bello, anzichè la verità o l'utilità e la virtù, nondimeno quel fine congiungesi al vero ed al buono, e quindi pure il bisogno dell'intelletto e del vivere civile dà impulso a venir prima l'arti che più strettamente soddisfanno insieme al bello ed all'utile, come la poesia e l'architettura. Può farsi una istanza: se gl'incrementi posteriori superano gl'anteriori, or com'avviene pertanto che dell'arti si avanzino in meglio primieramente le più alte; sicchè la poesia, che precede in eccellenza, primeggj anche nel tempo; e così le altre? La istanza si risolve facile, distinguendo i perfezionamenti dalla cosa perfezionata. Certo, la cosa che progredisce, si fa migliore man mano, sicchè nessuno impugnerà che il corpo maturo non acquisti, paragonato al feto ed all'infante; ma dei progressi per sè medesimi meno valgono i venuti do-

po, e che già s'acchiudono ne' venuti prima, sicchè nessuno impugnerà del pari che il capo già formato ne' bambini non prevalga in pregio all' altre parti. Così l'arte bella si accresce di pregio nel migliorare di tutte l'arti singole, che tutte ne costituiscono la unità o l'essere intero; ma ciò non toglie che a'progressi primi non sottostieno i secondi.

5. Somiglia, e certo par cosa mirabile, lo svolgimento dell'arti al come si svolgono le scienze; ossia queste ancora si succedono secondochè il soggetto loro più si discosta dall'uomo interiore: prima la Filosofia, poi le Matematiche, la Fisica infine. La poesia dunque, che alla filosofia corrisponde per l'argomento suo, si perfezionò avanti; e così la filosofia o metafisica. Gli stessi filosofi Ionj, che più tenevano del fisico, pur essi cercavano la prima origine o cagione o ragione dell'universo e la natura dell'anima e del pensiero. Come gli uomini attira primieramente (appena s'eserciti la riflessione) la curiosità di conoscere sè stessi e ond'ei vengano e a che vanno, e che sieno le stupende potenze del pensiero e dell'affetto, e le relazioni loro con l'universo e qual fosse il Principio comune della natura, manifesto ne' sentimenti religiosi dell'anima e d'ogni popolo; così la riflessione sull'uomo interiore e sull'armonie di questo con la natura esteriore e col Divino, s'avvivò d'immagini nella fantasia e vennero i poeti. Però il tempio di Gerusalemme succedette agl' *Inni* di David; meno antichità del *Rig Veda* e delle parti più antiche de' poemi indiani han certo i tempj nell'India e le altre opere del disegno; e se fra

i Greci nell'età di Pericle toccò la cima ogni arte bella, già erano stati Omero ed Esiodo, come fra' Romani prima che sorgesse il Panteon aveva poetato Ennio e Plauto e Lucrezio; e prima del Colosseo fu Virgilio e Orazio. Rinata la civiltà, Dante precedè Santa Maria del Fiore, la Cupola, i tempj del Brunelleschi, le Logge de' Lanzi, Or San Michele, e la Torre di Giotto ancora, terminata dopo la morte del poeta e dell'architetto. L'altre arti del disegno, le stesse pitture di Giotto, chi dirà che allora sorgessero a tanta eccellenza come il *Poema Sacro,* e come poi ve le condusse Raffaello ed il Ghiberti?

6. Alla poesia tennero dietro gli avanzamenti dell'architettura. Singolare riscontro! perchè così alla filosofia succedè la matematica, che antecedette di molto alla fisica: tanto è falso ciò che alcuni stimano un assioma; il pensiero scientifico voltarsi ultimo all'umana coscienza od alle cose ideali, e primo a' sensi. Primachè dunque i metodi veri di Galileo e di Francesco Bacone dessero nascimento alla Fisica vera, da secoli la Scuola pitagorica, Euclide, Archimede, avevan tirato le matematiche a grande altezza; perchè la riflessione scientifica del pensiero ama più ciò ch'è pensiero puro, e indi si volge a' corpi; oltre poi al bisogno che delle matematiche s'aveva pe' commercj, per la cultura, per le fortificazioni, e così via discorrendo. Parimente l'Architettura che più tiene del matematico, e che indi allettava il pensiero e che trovava soggetto acconcio ne' bisogni dell'edificare, progredì avanti della scultura e della pittura. E di fatti l'opere

dell' antico scolpire o dipingere formavan parte dell' edifizio, e solamente in processo di tempo si scolpì o si dipinse per la bellezza di tali arti da sè considerata; sicchè l' arti figurative presupponevano di necessità l' opere degli architetti, nè insieme perciò acquistavano perfezione lor propria. Indi l' architettura degl' Indiani, degli Egiziani, de' Cinesi e de' Giapponesi val molto più dell' arti figurative, rimaste addietro, perchè queste (oltre gl' influssi del Panteismo) il più si risguardavano com' accessorie. Del resto, se Michelangelo non potè superare in bellezza la Cupola del Brunelleschi, e si dice che confessasse di non poterla fare più bella, benchè più grande, Giotto invece potè superarsi da Raffaello. Anzi, Giotto come pittore ha del secco talora, nè dipingendo potè arrivare a sè architetto che disegnava la Torre, degna di stare in una coppa di cristallo, come diceva Carlo V imperatore.

7. Al perfezionamento della poesia e dell' architettura seguitò la scultura che, più ideale della pittura, più dà immagine della relazione fra le parvenze del corpo e l' animo; sicchè in Grecia l' arte di Fidia venne innanzi all' opere de' pittori più rinomati, Parrasio, Zeusi ed Apelle. Guardiamo agli edifizj del Medio Evo, ne' quali s' accolsero lavori di scultura e di pittura: meno eccellente per lo più il disegno delle sculture che non delle fabbriche, rozze per lo più le pitture; così, al Camposanto vecchio di Pisa cedono le sculture di Giovanni Pisano che lo architetteva, e nell' abside di quel Duomo il mosaico quasi contemporaneo del Cristo non regge al paragone di gran lunga. Ma certamente,

la tomba di San Domenico a Bologna di Niccolò Pisano, e i pulpiti di Giovanni nel Duomo di Siena e nel Battistero di Pisa, miracolosi per quel tempo, preparavano la grandezza di Giotto pittore. Avvi di più, l'arte scultoria per opera de' Robbiani, come i fanciulli cantanti (già nell'orchestra di Santa Maria del Fiore, in Galleria oggi) e per opera del Ghiberti, non solo si ripulì d'ogni rozzezza, togliendo l'arido anteriore o il duro, si acquistò finezza, pastosità, eleganza nel disegno, mentrechè solamente i Cinquecentisti giunsero nel dipingere alla morbidezza. Si passò a questa subitochè l'occhio degli artisti, non più fisso unicamente alla figura umana in relazione col sentimento, andò più di fuori dall'uomo, e cercò luce, prospettive trasparenti e colori.

8. Ultimo accade il perfezionamento della musica. E perchè? La musica in quanto si unisce alle parole, sicchè ne derivi e il canto parlato, e l'accompagnatura stromentale del canto, principiò antichissimamente senz'alcun dubbio; ma perch'essa prenda essere proprio, adulto, compito, bisogna che gli artisti la considerino da sè, come un ordine di *suoni*, astrattamente da ogni parola e da ogni affetto determinato. E quindi come la Fisica, da' fatti psicologici e dalle ricerche metafisicali assolutamente astratta, dovè in ultimo apparire, così necessitando, per astrarre la musica da tutto quello ch'essa non è, un'osservazione accurata de' suoni, e però una osservazione tutta indipendente dall'essere nostro (benchè poi ne' suoni venissero ricercate l'attinenze col senti-

mento indefinito), questa Fisica dell'arte, più fisica del dipingere stesso, che ritrae la figura umana, dovè seguitare lo svolgimento dell'altre arti particolari. Or tralasciando la musica degli antichi, pochissimo conosciuta e che pur sembra il più aver servito d'accompagnamento, noterò: che i Fiamminghi con forme musicali matematiche o irrigidite precedevano il Peri e la Scuola Fiorentina e il venerando Palestrina, onde poi fiorì la Scuola Napoletana del secolo passato; e indi ancora l'Haydn, il Mozart, il Rossini, perfezionarono sempre più la melodia e l'armonia com'arte speciale, libera, indipendente. Certo, l'età di questi progressi è molto posteriore alla *Divina Commedia* e all'*Orlando Furioso*, alle insigni cattedrali, alle statue di Donatello, e alle pitture del Francia e del Correggio.

9. L'unità dunque dell'arti genera i loro incrementi come graduazioni d'un incremento unico, che principia dall'immagini dell'uomo interiore nella poesia, procede all'immagini del consorzio umano negli edifizj, si dilata nell'immagini dell'aspetto nostro, e termina ne' suoni corrispondenti all'universalità indefinita degli affetti. Or quell'unità cagiona i mutui soccorsi d'ogni arte bella, come nel corpo umano si soccorrono tutte le parti. La poesia non risguarda forse principalmente il pensiero ed ogni altro fatto interiore? Ma ogni arte bella, benchè in modo secondario, ha relazione con la coscienza umana; onde la poesia vale a richiamare gli artisti dall'esterno all'interno, da' sensi all'intelletto ed all'affetto, dal reale all'ideale.

Così per esaltare l'animo degli architetti ad immaginare gli edifizj secondo la maestà del consorzio domestico, civile, religioso, vale il sentimento espresso da' poeti, come parola della nazione che decreta i monumenti. Ogni religione de' popoli ebbe, per esempio, poesia religiosa primachè luoghi ben' edificati a religiose adunanze, la quale avviva il pio fervore degl' intelletti e delle fantasie; tantochè, come senza il canto de' salmi e degli inni non potrebbe concepirsi un tempio cristiano, così la devozione che ne spira, incitò le immaginazioni di chi fabbricava le cattedrali sul Reno e sulla Senna, sul Tamigi e sul Danubio, sul Tevere o sull' Arno; e, salmeggiando, due frati concepivano Santa Maria Novella. Sappiamo altresì che spesso da' poeti toglievano scultori e pittori soggetto, espressione, composizione. Ancorchè non fosse vero che a Giotto fornisse Dante gli argomenti per Santa Chiara di Napoli, e forse di San Francesco per Assisi, certo poi l' Orgagna nel Camposanto di Pisa e in Santa Maria Novella dipinse l' inferno a immagine del dantesco; Leonardo da Vinci poetava e poetò il Buonarroti, che fece i disegni della *Divina Commedia*, infelicemente perduti. Quanto alla musica, basti rammentare ch'essa è principalmente canto parlato, cioè poetato.

10. Dal canto suo alla poesia ed all' arti figurative e alla musica riesce utile l' architettura. E come no, se mentre la poesia contiene l'altre arti perchè immagine della coscienza umana, e quindi a tutte sovraneggia, in un differente rispetto l' architettura poi le contiene tutte per contenenza d' edifizj, ov' ella rende

immagine dell'umana società e dove ogni opera d'arte perciò si *compone* o si *mostra?* Non solo l'aperte campagne spirano a' poeti o a' musici, agli scultori od a' pittori, sentimento di bellezza, ma sì passeggiare ne' portici belli, preparando i pensieri dell'opera loro, e lavorarla in luoghi arieggiati e non senza ornata semplicità: questo risguarda il comporre. Ma poi si mostrano i lavori d'ogni artista negli edifizj, ond'essi giovano perciò doppiamente: prima, incitando e informando la fantasia degli artisti con l'immagine de' luoghi, ove l'opere si vedranno dagli uomini o s'ascolteranno; seconda, facendole comparire. Incita le fantasie l'immagine de' luoghi, non solo per l'espettazione di chi ascolti o veda, come ne' teatri un dramma od un melodramma, e nelle chiese un canto d'inni e musiche sacre, o la mostra di statue o dipinti; sì ancora per la bellezza e maestà degli edifizj stessi, rifulgente nell'animo di chi prepara per essi un lavoro suo, come Pindaro e Corinna l'odi per gli anfiteatri d'Olimpia: talchè l'immagine d'un bel teatro assai più di quanto si crede può informare di sè il musico ed il poeta, o dall'immagine d'un bel tempio e d'un palazzo ricevere splendore nell'estro chi abbia da ornarli di statue e d'affreschi o d'altro lavoro. Fa comparire l'opere; giacchè l'architetto dispone le fabbriche in modo, che ivi risaltino dipinti e sculture, poesia e musica, secondo i fini di quelle e secondo la natura varia di queste. Ove occorra disegnare ne' bassorilievi o nella pittura qualch' edifizio e fare nicchie, tabernacoli, piedistalli, senza rudimenti d'architettura torna impossibile un lavoro con garbo.

11. Ciò quanto all'arte bella del dire, e all'arte ch'è prima fra l'arti del disegno; ma le figurative hanno altresì efficacia universale, per cause particolari e comuni. L'aspetto umano che prendono a soggetto principale la pittura e la scultura, fa reciprocamente ritorcere il pensiero sull'uomo interiore, onde vengono spirazioni belle a' poeti, agli architetti ed a' musici: testimone Dante in ciò che scrive de' bassorilievi su pe' cerchi del *Purgatorio*, e il Giusti nel Sonetto *La fiducia in Dio del Bartolini*, o il Rossini che di queste arti si compiaceva tanto, e testimone ogni architetto grande che non fu mai senza qualche pratica di figura. E poi la precisione del disegno figurativo avvezza gli artisti tutti che prendan l'abito di ammirarlo, a determinare dentro sè le loro immaginazioni, onde all'Alighieri giovò saper disegnare e a' musici giova l'amicizia degli scultori e de' pittori; le opere de'quali avvivano anzi la fantasia stupendamente per la vivezza del colorito. Queste pertanto sono le cause comuni. Le particolari poi sono: che al poeta giovano l'arti figurative per disporlo a scolpire o a dipingere con parola le cose visibili; all'architetto, che della scultura dee valersi per capitelli, mensole, modanature o per bassorilievi, ec., e della pittura per affreschi, mosaici e tele, o per impararne assortimento di marmi coloriti, come nel suo Campanile seppe sì bene Giotto pittore; al musico infine per avvezzarlo ad immaginare vivo e quindi a vivamente accompagnare col suono i moti del corpo ne' melodrammi e nella mimica o nelle danze. Nè taccio che si soccorrono fra loro più strettamente le due arti figurative; perchè, se-

condo l'esempio degli antichi un qualche uso nel dipingere aiuta gli scultori alla morbidezza, e un qualche uso nello scolpire o nel plasmare aiuta i pittori al rilievo.

12. Resta la musica: e qual giovamento potrà essa recare all'arti compagne? Due pregj fan segnalata l'arte musicale; l'indefinita esaltazione de' sentimenti, e, perciò, un ordinare l'affetto potentemente secondo la dilettazione de' numeri armoniosi. Or se la musica, per definire l'indefinito che da sè solo è difettoso, abbisogna di parole o implicite od espresse, ovvero di considerare affetti determinati come de' guerrieri che muovono alla battaglia, viceversa il definito dell'altre arti abbisogna dell' indefinito musicale, perchè in esso concetti e affetti s' ingrandiscono. Sappiamo perciò che nell' indeterminata gioia o mestizia di melodie o d'armonie gli artisti tutti, e specie i poeti, levano l'animo a nuove immaginazioni. Credo che a tutti succeda, quando si scrivono cose d'immaginativa, cantarellare sommessi; cantilena che per istinto s' intona col soggetto e co' sentimenti nostri, nè ci distrae, anzi ci aiuta; e ho veduto lavorare artefici del disegno, mentr'anch' essi o con canti o zufolando accompagnavano l'arte loro d'eccitatrici armonie. Sicchè, l'ordine dilettoso de' concenti, se l'ascolti o l'adoperi gente divagata, fermasi nel senso; ma gente ch'abbia uso al raccoglimento, la raccoglie di più entro sè stessa, e ne ordina pensieri, affetti e immaginazione alla sua propria conformità. Legge mirabile di corrispondenza fra' sensibili e l'intelletto! L'Alighieri perciò nel *Pur-*

gatorio loda Casella che gli soleva col canto quietare ogni voglia; e racconta l'Alfieri che in teatro ai melodrammi la fantasia gli si commoveva profondamente; il pittore Mengs poi, meditando l'ultima sua opera, cioè, una *Madonna,* si dice che cantasse un'aria soave, e interrogato del perchè, rispondesse: Voglio tirare il disegno su questa melodia.

13. Come pertanto le cinque dita d'una mano si diramano dal palmo e non se ne staccano, così le cinque arti principali del Bello muovono dall'arte bella unica senza mai esserne divise; anzi com'ogni dito soccorre gli altri al magistero del tatto e si serrano tutti sul palmo a stringere una cosa, e si fa il pugno; così fra l'arti particolari corre mutuo aiuto e da esse unite s'effettua la comprensione dell'obbietto intero, ch'è la bellezza universale. Cresce in loro e prende perfezione in ciascuna l'arte bella, che una è per obbietto comune, per comune soggetto e per la comune fantasia rappresentatrice; sicchè i primordj dell'arti apparvero insieme, ma i perfezionamenti ebbero graduata successione. In che modo? Per la legge d'ogni incremento antecedono i gradi più comprensivi, come tra le membra il capo, perchè potenzialmente in quelli s'acchiudono gli altri. Qual'arte dunque si perfezionò prima? La poesia, che risguarda immediata l'uomo interiore od il pensiero, a cui si riferiscono tutte l'arti e da cui prendono perciò significazione. Qual fu seconda? L'architettura, che risguarda l'uomo socevole, ond'all'arti s'appresta un domicilio. Qual fu terza? La scultura, per l'attinenze del pensiero con tutta la figura

dell'uomo. Quarta fu la pittura, per l'attinenze dell'uomo con la visibile natura. Per l'attinenza indefinita de' suoni con ogni sentimento umano ultima fu la musica; che bensì esalta l'anima di tutti gli artisti, come l'arti figurative dispongono ad un' immaginare preciso e vivo. Compiute le singole perfezioni, giunse a maturità il corpo dell'arte in tutt'i membri suoi, e può rassomigliarsi alla Musa degli antichi; vergine, perchè vive principalmente d'intelletto, bellissima di persona e che poetando canta: bellezza perciò interiore con segni di parole, bellezza esteriore con formosità di segni visibili e con armonia di suoni.

14. E ora, ponendo termine a questi libri e già riposando con la mente, mi accade nell'anima un che somigliante a chi si rinfranca dagli studj faticosi nelle vacanze d'autunno. Seduto in mezzo ad una selvetta su' clivi leggiadri del Valdarno; mentre susurrano fra le foglie aliti misteriosi, e da un poggio all'altro guizza il volo e il canto degli uccelli, echeggiano voci lontane di vendemmiatori, le convalli ombrate di tenui vapori e solcate in fondo da rivi luccicanti salutano chi le guarda, e le vôlte azzurre degli Appennini appariscono fra i rami; egli, nel sentimento quieto e mesto che gli molce ogni potenza dell'anima sua, par divagato da ogni pensiero, e tuttavia le cose già meditate gli rivengono leni, una dopo l'altra, non chiamate da lui, connaturate oramai col suo spirito, e sembrano la voce interiore di quei boschi e de'colli e vallate e ruscelli e vapori e cime alpestri e della luce, i cui sprazzi ravvivano l'ombre boscherecce. Così a me ritornano infine i ra-

gionamenti di queste speculazioni. Uniti fra loro i pensieri, uniti con lo spettacolo dell'universo, si fa un'armonia di tutte le cose, chi ha orecchio per udirla; e se tale concerto non rendano i lavori dell'arte o le dottrine della scienza, non avvi bellezza nè verità. Risalendo con l'intelletto per la via che abbiamo discesa, fino a' principj donde movemmo, parmi ascoltare un ordine armonioso che mi conforta!

15. Distinte l'arti per varia qualità di segni nell'ordine dell'espressione, i quali cagionano varietà di soggetti nell'ordine immaginato e ideato, come vennero esse specificate? Per suoni fornisce immagine dell'esaltazione d'ogni affetto umano la musica; immagine per disegno colorato dell'attinenza fra l'uomo e la natura esteriore la pittura; immagine per disegno in rilievo dell'attinenza fra l'aspetto umano e l'uomo interiore la scultura; immagine dell'umano consorzio l'architettura per disegno di luoghi; immagine dell'umana coscienza per parole la poesia. Imperocchè i segni esterni dell'arte bella si riferiscono all'occhio ed all'udito, e indi ebbe suoni parlati la poesia, suoni per sè considerati la musica, e sortirono la prospettiva e segni visibili l'architettura e l'arti figurative: cinque arti principali, accompagnate dall'arti ausiliarie e dalle secondarie. Ciò discorse l'ultimo libro. Come poi nell'arti tutte del Bello si governi l'espressione o lo stile per attinenze con la natura universale, ond'acquista verosimiglianza; e con l'immaginazione, onde formosità; e con l'idee, ond'evidenza; e co' segni suoi, e con sè medesimo in tutte le sue parti, onde

proprietà e unità: Come si governi l'ordine immaginato nell'attinenze con la natura esteriore per leggi di quantità e di qualità, di tempo e di spazio; con la natura interiore per leggi d'affetto e per gravità o vanità di passioni rappresentate; con la natura universale, riflettendo in sè l'immagine di questa; con l'idee dell'intelletto e con sè medesima, prendendo qualità di estro, cioè di fantasia inventrice a fin di bellezza: Come si governi l'ordine ideato, evitando pedanterìa e licenza, per leggi di gusto, cioè d'intendimento che s'unisce a sentimento, e per dialettica *rappresentativa* del pensiero, tantochè l'unica legge di corrispondenza e di contrapposto vedemmo regolare il mondo e la scienza e l'arte con rispetti varj; ciò fornì la materia del terzo libro, giacchè l'obbietto dell'arte bella è ordine di perfezione ideato, immaginato ed espresso.

16. Ma nel secondo libro si chiarì perciò, l'attinenze dell'arte con le tradizioni religiose porgere a questa simboli e miti; con le tradizioni perenni dell'arte stessa, gl'incrementi sicuri fra l'imitazione serva e lo spregio superbo; con l'affetto della bellezza, il vivo e sereno impulso alla bellezza genuina; col senso comune degli uomini, la scorta de' principj naturali, onde l'arte non può sviarsi giammai; con l'evidenza del vero, il criterio intimo e supremo: perchè l'evidenza dell' ordine di verità in sè medesimo e ne'suoi contrassegni universali d'affetto e di fede costituisce il criterio all'ordine della bellezza nell'arti; e chi non guardi a quest'ordine vero che nella realtà, nella scienza, nella vita e nell'arti congiunge Dio, la na-

tura e l'uomo, cade nelle deformi confusioni del Panteismo, nelle separazioni disarmoniche del Dualismo, e nell'assiderata negazione dello Scetticismo che togliendo il pregio a tutte le cose, annienta l'oggetto dell'immaginazione, come la certezza del pensiero. Il quale oggetto ch'è la bellezza, si dimostrò dunque nel primo de'libri di questo Trattato, rendere distinta dall'arti del Vero e del Buono l'arte bella, che il fine suo non immedesima nè con l'uno nè con l'altro, e nondimeno l'accorda con essi, movendo dalla verità e dirigendosi al bene. Perchè la bellezza ch'è ordine di perfezione ammirato, gli artisti rappresentano con invenzione di verosimiglianza, pure imitando dell'ordine di natura le leggi, e la natura osservando com'esemplare universalissimo; incitati da esaltazione del sentimento e dal concetto di mirabili perfezioni a fingere qualcosa che la natura non supera in modo assoluto, bensì relativo, e che accenna gli splendori dell'Infinito.

FINE DEL VOLUME SECONDO ED ULTIMO.

INDICE DEL VOLUME SECONDO.

LIBRO QUARTO.

Arti del Bello speciali.